

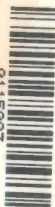
دراسات
أدبية

ظاهرة الانتظار فى المسرح النثرى

د. محمد عبدالله حسين



0115003



Bibliotheca Alexandrina

الهيئة المصرية العامة للكتاب

دراسات
أدبية

ظاهرة الانتظار

في المسرح النثرى في مصر

رئيس مجلس الإدارة:

د. سمير سرحان

رئيس التحرير:

د. صلاح فضل

الإشراف الفني:

نجوى شلبسى

مدير التحرير:

محمد حسن عبد الحافظ

سكرتيرة التحرير:

عفاف عبد المعطى

تصميم الغلاف للقنان : سعيد الميسروس



دراسات
أدبية

**ظاهرة الانتظار
في المسرح النثرى فى مصر**

حتى عام ١٩٧٣

د/ محمد عبدالله حسين



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٨

إلى روح أبي الطاهرة ...

علمني كيف أكون ... فألى روحه

الطاهرة أهدي الخطوة الثانية في

طريق كينونتي .

المقدمة

أبسط تعريف للانتظار هو : أن ينتظر الإنسان أمرا ما يتمنى حدوثه في المستقبل القريب أو البعيد، هذا الأمر قد يحدث أو لا يحدث حسب الظروف المحيطة ، وحسب ما يستجد من أحداث في هذا المستقبل. والانتظار بهذه الصورة يعد سمة مشتركة بين جميع البشر ، ولكن تتفاوت درجة إيمان كل مجتمع بشئ به حسب المكونات الفكرية لعقل ووجدان أفراد هذا المجتمع، ومن ثم تكتسب ظاهرة الانتظار درجة من الخصوصية تجعلها تختلف من مجتمع إلى آخر شكلا ومضمونا . فمثلا يختلف الانتظار الغربي عن الانتظار العربي ، والانتظار المصري يكتسب خصوصية تميزه عن الانتظار العربي وهكذا . ولما كان الأبناء والمفكرون بالدرجة الأولى أفرادا ينتمون إلى هذا المجتمع أو ذلك فإن الانتظار قد انعكس في إداعاتهم وأفكارهم أيضا بدرجات متفاوتة تتمتع بنفس القدر من الخصوصية.

يحاول هذا البحث أن يقف أمام ظاهرة الانتظار في المسرح المصري النثري حتى عام ١٩٧٣م، ملقيا الضوء عليها مبينا أوجه خصوصيتها في فكر كتاب الدراما المصريين وتنوع شكلها ، ومدى تأثيرها على المضمون والشكل بصورة لافتة للنظر جعلتها تختلف عن ظاهرة الانتظار في المسرح الغربي بقدر اختلاف الفكر بين حضارة الشرق بتراتها الروحية العريق وحضارة الغرب بماديتها وفراغها الروحي .

والباحث في محاولته هذه قد قسم البحث إلى جزأين : الجزء الأول وضعه تحت عنوان "النظرية" والجزء الثاني تحت عنوان "التطبيق" . أما الجزء الأول فقد حاول الباحث فيه توضيح العوامل التي أسهمت في إيمان العقل المصري بالانتظار وهي عوامل جغرافية وتاريخية وحضارية ، ثم حاول رصد الظاهرة ومراحل مبرياتها في رحم الفكر المصري في مراحل تطوره المختلفة منذ فجر التاريخ وحتى العصر الحالي . وهذا الجزء مقسم إلى فصلين : الفصل الأول تحت عنوان " الطبيعة والحضارة " ، وفيه يبين الباحث مدى تأثير البيئة جغرافيا من حيث المكان والمناخ في طريقة سلوك وتفكير الإنسان المصري ونظراته إلى الحياة ، مع عقد مقارنة بين الانتظار في الفكر المصري والانتظار في الفكر الأوروبي -الغربي- من خلال مسرحية " في انتظار جودو " لبيكت . أما الفصل الثاني فهو تحت عنوان " التطور والنضج والاكتمال " وفيه يتناول الباحث تطور الظاهرة في الفكر المصري من خلال إيمان الإنسان المصري بالعقيدة المسيحية التي كانت تتمتع في مصر بخصوصية جعلتها " قبطية " ، ثم نضج الظاهرة واكتمالها بعد الفتح الإسلامي لمصر ، ثم تأثير الحضارات الوافدة وتوالي المستعمرين - على اختلاف أجناسهم - ومدى تأثيرهم على فكر الإنسان المصري وأسلوبه في التعبير عن مكنون نفسه مما أثر بشكل أو بآخر في خصوصية الظاهرة .

أما الجزء الثاني من البحث " التطبيق " فقد تناول فيه الباحث ظاهرة الانتظار في المسرح المصري النثري حتى عام ١٩٧٣م ، وقد أشار البحث إلى أن الانتظار ملمح بارز في الدراما المصرية ، ويمكن رصده منذ "يعقوب صنوع" وحتى الوقت الحاضر باعتبار أن صنوع أول كاتب مصري بدت في كتاباته الروح المصرية ، وأول كاتب وصلتنا أعماله التي تنسب بكونها مسرحية البيئة ، ومسرحية الشخصوس ، ومسرحية الموضوع ، ومسرحية الحوار ، ولم تكن الظاهرة واضحة المعالم في مسرح صنوع بل كانت مجرد إرغاسات لم تنضج إلا بعد ذلك ، وذلك ربما لأن صنوع كان لا يزال واقعا تحت تأثير المسرح الغربي ، وقد أستبعد البحث كل المحاولات التي تلت صنوع لأنها كانت أعمالا مترجمة أو ممصرة أو معربة أو لكتاب غير مصريين ، ثم حاول البحث رصد ظاهرة الانتظار في أعمال كتاب الدراما منذ إبراهيم رمزي - باعتباره أول كاتب مصري يكتب مسرحية مصرية متكاملة البناء تتناول قضية اجتماعية من صميم البيئة المصرية ، وتبدو

فيها ظاهرة الانتظار واضحة تماما وحتى عام ١٩٧٣م. وكما استبعد البحث الأعمال المترجمة والمعربة والمصورة استبعد أيضا المسرحيات ذات الفصل الواحد لأن الظاهرة لا تتضح فيها بصورة متكاملة ولا يمكن - إلا نادرا - تتبع الظاهرة ومدى تأثيرها في البناء الفني للنص . ولذا فقد اقتصر التطبيق على المسرحيات النثرية الطويلة فقط .

وقد أسفرت محاولة رصد الظاهرة عن أشكال متعددة للانتظار تختلف باختلاف القضايا المطروحة داخل النص المسرحي ، مع ملاحظة تطور الظاهرة داخل النص ، واتخاذها أبعادا مختلفة تبعا للتغيرات الاجتماعية وتطور الأحداث السياسية والاقتصادية والتي بدورها تحدد "أيديولوجية" الكاتب وموقفه تجاه قضايا مجتمعه على جميع المستويات اجتماعيا وسياسيا واقتصاديا .

ومن ثم فقد قسم الباحث هذا الجزء إلى ثلاثة فصول ، الفصل الأول تحت عنوان "الانتظار ظاهرة اجتماعية" وفيه حاول الباحث رصد الظاهرة وتطورها وبيان تأثيرها في الأعمال التي تتناول قضايا اجتماعية من حيث الشكل والمضمون . وقد وقف البحث في هذا الفصل أمام مسرحيات: "دخول الحمام مش زي خروجه" لإبراهيم رمزي ، "الهاوية" لمحمد تيمور ، "السلمة والغفران" لبكثير ، "الصفقة" لتوفيق الحكيم ، "المخبأ رقم ١٣" لمحمود تيمور ، ثم تعرض البحث لتطور الظاهرة شكلا ومضمونا عند كتاب الواقعية الاشتراكية وذلك من خلال وقوفه أمام مسرحيات : "الناس اللي تحت" و"الناس اللي فوق" و"عائلة الدوغري" لنعمان عاشور ، "قهوة الملوك" للطفي الخولي ، "المحرومة" و"المبينة" و"كوبري الناموس" و"سكة السلامة" لمعد الدين وهبة ، "رحلة خارج الصور" لرشاد رشدي ، "المهزلة الأرضية" ليوسف إدريس ، "الزوبعة" لمحمود دياب .

أما الفصل الثاني فهو تحت عنوان "الانتظار ظاهرة سياسية" وقد حاول فيه الباحث رصد الظاهرة في الأعمال ذات المضمون السياسي مبينا مدى اختلاف أشكال الانتظار في هذه الأعمال عن أشكال الانتظار في الأعمال ذات المضمون الاجتماعي ، ومدى تأثير الظاهرة في البناء الفني لهذه الأعمال ، وقد وقف البحث في هذا الفصل أمام مسرحيات : "إمبراطورية في المزاد" لبكثير ، "اللحظة الحرجة" ليوسف إدريس ، ثم تعرض للبحث لتطور الانتظار -كظاهرة سياسية- وتتوخ شكله بعد نكسة ١٩٦٧ م وذلك من خلال مسرحيات : "٧ سواقي" لمعد الدين وهبة ، "رجل طيب في ثلاث

حكايات " لمحمود دياب ، " المخططين " ليوسف إدريس، " غاريت مصر الجديدة " لملي سالم ، " إليزي حبيتي " لميخائيل رومان .

أما الفصل الثالث فهو تحت عنوان " الانتظار ظاهرة تراثية " وفيه وقف الباحث أمام بعض الأعمال المستمدة من التراث على تنوع مصادره -التاريخ والأسطورة والتراث الشعبي - وقد أشار الباحث إلى كثرة هذه الأعمال وتنوعها وتنوع الظاهرة فيها بحكم أصولها التراثية، وقد تنوعت أشكال الانتظار في هذه الأعمال والتي تناولت قضايا سياسية واجتماعية تمس الواقع المعاصر وقد لجأ فيها الكتاب إلى التراث إمعاناً في التخفي والهروب من قبضة الرقابة ، وقد اختار الباحث خمسة أعمال ليقف أمامها وهي : "منمنار جحا " لبكثير، " السلطان الحائر " لتوفيق الحكيم ، " الفرارير " ليوسف إدريس، " اتفرج يا سلام " لرشاد رشدي ، " سليمان الحلبي " لألفريد فرج . وقد حاول البحث تتبع الظاهرة في هذه الأعمال مبينا مدى تأثيرها سلبا وإيجابا على البناء الفني .

أخيرا لا يمكنني الادعاء بأن هذا البحث قد تناول ظاهرة الانتظار في المسرح المصري النثري من كل جوانبها .. إذ إنها تحتاج إلى المزيد من البحث حيث إن هناك تطورات مستمرة تطرأ على أشكال الانتظار ليس في المسرح فقط وإنما على مستوى جميع الأجناس الأدبية، ومن بينها المسرحية النثرية وذلك تبعاً للتغيرات التي تطرأ على حياة المجتمع اجتماعيا وسياسيا واقتصاديا، ويمكن ملاحظة ذلك في الأعمال المسرحية التي كتبت بعد ١٩٧٢ ثم بعد ١٩٧٩ وحتى الآن . ولم يكن هذا البحث إلا لبنة في بناء كان أساسه دراسات الأستاذ الدكتور أحمد المصطفى النقيدي والتي أشارت إلى خصوصية الانتظار عند كتاب الدراما في مصر على مستوى الدراما الشعرية والنثرية تمثلت هذه الدراسات في كتاب " المسرح الشعري المعاصر " للمصادر في عام ١٩٨٦ وأيضاً في دراسة بعنوان " الانتظار في واقعية سعد الدين وهبه " والمصادرة ضمن كتاب " سعد الدين وهبه كاتب مصر المحروسة " عام ١٩٩٤، وأيضاً في سلسلة محاضرات في النقد الأبسي للحديث أقيمت على طلاب الفرقة الرابعة بقسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة المنيا عام ١٩٨٢. هذه الدراسات كانت بمثابة الخطوة الأولى التي انطلق منها هذا البحث والذي أتمنى أن يكون هو الخطوة الثانية .

د. محمد عبد الله

الجزء الأول

النظرية

(١) الطبيعة

تعد ظاهرة الانتظار ملمحاً بارزاً في التكوين النفسي للإنسان المصري ، فقد أسهمت عدة عوامل في إيمان العقل المصري بالانتظار ، جغرافية وتاريخية وحضارية ، ومن ثم يمكن رصد الظاهرة ومراحل سريانها في رحم الفكر المصري في مراحل تطوره المختلفة منذ فجر التاريخ وحتى العصر الحالي . وإذا كان سلوك الإنسان وطريقة تفكيره ونظراته للحياة في أي مجتمع من المجتمعات يتكون نتيجة لمقومات البيئة وظروفها ، وتركيب جماعاتها ، ونتيجة لأبعادها التاريخية التي عاش خلالها أفراد ذلك المجتمع ، وتوصلوا أثناء معاناتهم ومراسمهم لها إلى نوع من التكيف والملازمة مكتبهم من بلوغ أكبر قسط من الطمأنينة والألفة إليها^(١) . فإن البيئة الجغرافية أول ما يلتفت النظر في المؤثرات التي أسهمت في التكوين الاجتماعي للشخصية المصرية فلننظر إلى خريطة مصر يلاحظ أنها على حد تعبير د. جمال حمدان - نقطة جغرافية من حيث الموقع Situation والموضع Sit فهي تقع في وسط الدنيا بين الشرق والغرب .. تقع في الأول ولكنها تواجه الثاني وتكاد تراه عبر المتوسط كما تمد يداً نحو الشمال وأخرى نحو الجنوب ، وهي بعد ذلك كله [توشك أن تكون مركزاً مشتركاً لثلاث دولائر مختلفة بحيث صارت مجعاً لعوالم شتى ، فهي قلب العالم العربي وواسطة العالم الإسلامي ، وحجر الزاوية في العالم الأفريقي]^(٢)

ومصر بهذا الوضع الجغرافي المتفرد تجمع أطرافاً متعددة ذات ثروات غنية . وجوانب كثيرة ثرية وخصبة ، وتعد مركز إشعاع لدائرة اتصال متفردة في موقعها وموضعها على السواء . والمقصود بالموضع [البيئة الطبيعية بخصائصها وحجمها ومواردها في ذاتها أي البيئة النهرية الفيضية بطبيعتها الخاصة وجسم الوادي بشكله وتركيبه... الخ . أما الموقع فهو صفة نسبية تتحدد بالنسبة إلى توزيعات الأرض والسكان والإنتاج حول إقليمنا وتضبطه العلاقات المكافية التي تربطه بها - الموضع خاصية

محلية داخلية ملموسة ، ولكن الموقع فكرة هندسية غير منظورة ^(٢) . وبالتفاعل بين هذين البعدين الموضع والموقع - والعلاقة بينهما سواء أكانت علاقة توافق (اتئالف) أو تعارض (اختلاف) يستطيع الناظر إلى الخريطة الجغرافية لمصر والقارى لتاريخها أن يفسر شخصيتها وتفردها على المستوى الجغرافي والتاريخي فكل من الموضع والموقع يختلفان [حيث نجد أن حجم الموضع كان دائماً لا يتكافأ مع خطورة الموقع الحاسم على ناصية العالم ... الموضع ينتظم قدرأ من عزلة ، والموقع يفرض فيضاً من الاحتكاك ويتفلقن في الأثر حين يدعوان إلى الوحدة السياسية المركزية العنيفة ، ومن حيث أن زمانها ليس كليأ تملأ وإنما يرتبط بعوامل خارجية بعيدة وبين هذا الشد والجذب بين الموقع والموضع والعلاقة المتغيرة بينهما من حيث الاختلاف والائتالف تبرز شخصية مصر الكائنة كقطة جغرافية نادرة ^(٣) . ومن ثم تبرز شخصية الإنسان المصري من خلال هذا التفاعل الذي يفرض عليه العزلة والاحتكاك ، والتفرد والذوبان ، ويظل للموضع مكانته الراسخة داخل نفسية المصري إنفالهجرة كانت دائماً كمهرب من الطغيان أمراً نادراً جداً ^(٤) . وآخر حل يلجأ إليه المصري وخاصة الفلاح هرباً من ظلم فلاح وطغيان لا يرحم ومرد تلك العلاقة الحميمة التي تربط الفلاح بالموضع " الأرض " عزلة الوادي الجغرافية ووقوعه بين أشد الصحراوات جفافاً وضراوة فالهرب غير ممكن والطرق إلى الخارج غير مهيدة ولا مأمونة ، وقد أكمبت صحراء مصر الشاسعة على الجانبين سكان الوادي [قدرأ من العزلة الروحية والاعتدال القومي وهي صفات تلمسها في كثير من الأساطير والتقاليد ^(٥) . إن ما فرضه الموقع وما سنه الموضع من قوانين اجتماعية ألجأت المصري إلى التسليم بالأمر الواقع وبالتالي جعلته يتردد [قبل أن يصمم أمراً والتردد مرتبط بالانتظار - وما أكثر الأمثلة الشعبية التي تؤكد أن الانتظار جزء من

تكويننا النفسي^(٦) . ساعدت في تكوينه البيئة الفيزيائية والتي فرضت نظاماً سكنياً معيناً، فنجد أن السكان يتجمعون حول شريط ولحد - الوادي - وهذا بدوره قد أثر في تكوين الشخصية المصرية وأصبحت صفات الهدوء والميلية والسكون والانتكسار سمة من السمات التي تتصف بها الشخصية المصرية نتيجة البيئة الطبيعية، أما الفردية للعارمة (Rugged individualism) واستقلال الشخصية ونمو روح المقاومة والتمرد التي يمكن أن تشجع عليها السكنى المبعثرة في البيئات الجبلية أو الوعرة فلم تعرفها مصر^(٧) .

وإنما عرفت مصر نظراً لطبيعة الموضع التثبيت بالمكان والانتماء الشديد إليه والارتباط به وبالمتواجدين فيه نظراً لعجز الفرد عن الاستقلال بذاته واحتياجه الهام المرتبط بوجوده - لتعلمون الجماعة معه ولعل ذلك يفسر التصاق البيوت في القرية المصرية بحيث يمكن الانتقال من سطح إلى سطح وباب إلى باب طلباً للنجدة والحماية والمعون وهي في صورتها تجسيد لصورة الحياة الجماعية المفروضة على القرية الراقضة للعزلة على عكس صورة القرية الغربية التي تظهر فيها الروح الفردية ، فنجد أن بيوتها متباعدة مترامية الأطراف تتصل بينها مساحات شاسعة وهذا بالطبع ناتج عن تأثير القوانين البيئية وما تفرضه على سلوك ونمط حياة الشخصية .

وبنظرة متأنية إلى الموضع نجد أن قوانين البيئة الفيزيائية قد فرضت على الشخصية المصرية نمط حياة ونمط سلوك [فكثيراً ما ثبت النيل الطائش طبيعياً أنه في الحقيقة النيل النبيل اجتماعياً ، فقد كانت المجاعات والأوبئة التي تترتب على جموحه أو جنوحه كثيراً ما يستتبعها إعادة توزيع للثروة تحول الفقراء إلى أغنياء^(٨) . مما زرع في نفس المصري الترتب والتوقع كنتاج طبيعي لما يترتب على تقلبات الطبيعة وما يترتب عليها من إعادة توزيع للثروة بواسطتها يتحول الأغنياء إلى فقراء والعكس] فكثيراً ما ظهرت طبقات غنية بصورة فجائية نتيجة لأثر المجاعات وما يتبعها من ترك ثروات وعقارات مهجورة خلوية تبحث عن أي مالك أو محتل أو واضع يد جديد ... إلخ^(٩) .

ونظرة واحدة إلى انتظار الفلاح المصري لميضان النيل وتوقعه وترقبه لأخطار الفيضان الجامح أو الضعيف نعرف من خلالها كيف آمن هذا العقل بالانتظار ، فهو يعيش تحت رحمة النيل ونزواته ولذا لا بد أن يكون دائم التوقع والترقب ، فحياته وحياة من حوله مرهونة بالقادم خيراً كان أو شراً . والخير يكون إذا ما وصل منسوب الفيضان إلى ثمانية

عشر ذراعاً ويطلق عليه الفيضان السلطاني وبه يعم الرخاء أرجاء القطر ويأمن الناس على حياتهم وزادهم ، أما إذا تعدى المنسوب مرحلة العشرين فهو الاستبحار ، أي الفرق للأرض المأوى والزرع والحلم ، وقد يصل إلى مرحلة ثلثه وهي ما تسمى 'باللجة الكبرى' أي الطوفان الكاسح وهذا يعني الطاعون أو الوباء حيث يتحول وادي النيل إلى مستنقع ملاري ، وإذا هبط المنسوب إلى ستة عشر ذراعاً فهي الشدة التي قد تصل إلى المجاعة (١٠) .

وبالتقسيم الطبقي الذي فرضته قوانين البيئة الفيضية - الذي وزع الثروة بين فئة تملك ولا تعمل وكثرة تعمل ولا تملك - كان الإقطاع في فترات الاستقرار الطبيعي - إن صح التعبير - هو العمة البارزة ، أو هو القاعدة الأصولية [والاستغلال المطلق هو الأمر اليومي ، ولقد كانت السفرة والتعذيب من وسائل الإرهاب منذ القراعة وحتى العشائين وكانت تتدرج على كل المستويات ابتداء من الحاكم خلال الباشا والعمدة حتى الغفير النظامي ، تلك جسيماً كانت طفيليات بشرية قديمة أزممت في كيان المجتمع المصري (١١) .

وما هي صورة من صور الاستغلال نسوقها كمثال لما كان يتعرض له الفلاح المصري وهو التشرية الأعرض والأهم من شرائح المجتمع - تحت نير ظلم الإقطاع - يقف الفلاح أمام جابي الضرائب [الذي أتاه لتسجيل ضريبة الحصاد عندما أخذت الحبة نصف الحبوب وابتلع فرس البحر البقية ١٢ الفئران كثيرة في الحقول والجراد قادم ، الماشية تكل وعصافير الدوري تجلب الكارثة للفلاح . والبقية التي هي على البيدر على وشك النفاذ لمقطها بأيدي الصوص . إن قيمة الماشية المأجورة (٢) مقفودة كما أن زوج الفئران قد مات أثناء الدرس والحرقلة ، ثم يهبط الكاتب إلى شاملتي النهر وهو على أعبه تسجيل ضريبة الحصاد . الحجاب يحملون الدفوف والتوبيون (الشرطة) يحملون قضبان الفخل ويقولون : سلم الحبوب مع أنه لا وجود لأي شيء منها . يضرب الفلاح في كل أنحاء جسمه ويوتق ويرمي في بئر ، ويغطس ، ويوضع رأسه إلى تحت وتكون زوجته قد لوغمت بحضوره ، بينما أولاده في القبود . أما جيرانه فيمتثلون عنه ويولون هرباً (١٣) ،

هذه الصورة المألوفة بالمساوية البالغة القسوة ليست القاعدة العامة ولو كانت كذلك لما أمكن للمجتمع القائم على قوانين البيئة الفيضية أن يدوم أو يستمر عسباً [تجاوز ظلم أصحاب السلطة حداً معيناً فليس للفلاح أي باعث أو حافز على الاستمرار في شغلهم ، فلما

أن يهرب أو يثور [١٢]، والثورة تتحكم فيها عزلة الوادي الجغرافية ووقوعه بين أشد الصحراوات جفافاً كما أن للهرب يتحكم فيه أيضاً خصوبة الأرض وارتباط الفلاح بها ولذا ظل الهرب دائماً حلاً مرفوضاً لا يجبر الفلاح على اللجوء إليه إلا إقراط الطغيان والظلم كما حدث أيام العماليك ومحمد على حين يسجل المؤرخون هرب الفلاح للمصري إلى الشام [١٣] ذات التربة الخصبة التي من الممكن أن يجد فيها الفلاح المصري بديلاً وقتياً يفرغ فيه عشقه للأرض ولارتباطه بها .

وفي ظل هذه البيئة الاجتماعية فرض نوع مريض من الانتخاب الاجتماعي ليعتبر انتخاباً عكسياً لا يكون فيه العناصر الأبية أو المتمسكة بحقوقها أو كرامتها نجاح اجتماعي مرموق ، بل الأرجح أن تضاد وتباد ، بينما تقرة العناصر الرخوة أو السلسلة المنقادة أو الهلامييات الأخلاقية ولهذا فإن الصفات والمزايا الأخلاقية التي يجدر بالبيئة القبطية أن تعلمها - وعلمتها بالفعل حيناً - لم تثبت أن انحرفت تحت البطش والطغيان ... فالنظام والقانون أصبحا جيناً واستكفة وشاية أو سلبية ، وروح التعاون التي تربط السكان ... تحولت إلى المحسوبية والمحابة كما انقلبت إلى الأخذ بالثأر وأما المزاج الانطلاقي (Extrovert) ... فتدهور إلى تزلف ورياء وسعي لدى السلطان وكذلك إلى روح السخرية المريرة المشهورة [١٤] . إن المؤرخين العرب قد أسهبوا في سرد هذه الخصائص فعلى سبيل المثال يروي النويري في نهاية الأرب في فنون الأدب [.... قال العقل : أنا لاحق بالشام . فقالت الفتنة : وأنا معك ، وقال الخصب : أنا لاحق بمصر . فقال النذل : وأنا معك [١٥] . وقال النويري أيضاً [حكى عن الحجاج أنه سأل 'أيوب بن القرية ' عن طبائع أهل البلاد فقال: أهل للحجاز أسرع الناس إلى فتنة وأعجزهم منها ، رجالها حفاة ، ونسأوها كساء عراة ، وأهل اليمن أهل سمع وطاعة ولزوم الجماعة ، وأهل عمان عرب استتبطوا ، وأهل البحرين نبط استعربوا ، وأهل فارس أهل بأس شديد وعز عتيد ، وأهل العراق أبحت الناس عن صغيرة وأضيعهم لكيرة ، وأهل مصر عبيد لمن ذلب ، أكيس الناس صغراً وأجهلهم كباراً [١٦] . وكذلك ذكر المقرئ في خطه أن من بين الصفات التي تغلب على أخلاق المصريين الجبن والدعة وسرعة الخوف والتميمتو السعي لدى السلطان ، وأن لهم خبرة بالكيد والمكر وفيهم بالفتنة قوة طيبة وتلاف . حتى صاروا مضرب المثل فيه بين الأمم الخ [١٧] .

لقد كان نابليون يكرر دائماً أنه لو كانت كل جيوشه من المصريين لملك العالم [يعني أنهم يفعلون ما يؤمرون، وقد مكن كل هذا بدوره لمزيد من الإسراف في الطغيان على كل المستويات دون رادع] ^(١٩) وقد يكون في وصف المصري بالسلبية والأكتمار والخضوع ظلم وإجحاف لهذه الشخصية ، فلكل شعب أسلوبه الخاص في المقاومة ودائماً كان هدف المصري المحافظة على ذاته وكيانه وروحانيته ، ولذلك - والشواهد من التاريخ كثيرة - يلجأ إلى القوة والعنف متى كان قادراً على ذلك ، ويلجأ إلى المقاومة السلبية عندما لا يقدر على المقاومة المسلحة متخذاً من عزلة أسلوباً يعبر به - بطريقة الخاصة - عن تمرده وعن رأيه في حكمه والسخرية منهم .. فيصنع بذلك نوعاً من المقاومة قد تكون أشد وطأة على الطغاة الممرفين في طغيانهم من المقاومة المسلحة . ويذكر التاريخ أن المصريين استخدموا هذين النوعين من الأساليب - القوة وأسلوب السخرية ففي عهد بعض [الأمر الفرعونية ثار عمال للجبانات الملكية العاملين بطيبة الغربية ، وفي حكم رمسيس الثالث أضرب العمال عدة مرات وخرجوا من قراهم واعتصموا بالمعابد واتجهوا إلى معبد الرمسيون وكان مركز الإدارة، واضطرت السلطة إلى التسليم بمطالبهم، وبلغ من جرأة بعض العمال أن قالوا للوزير عندما دعا أحدهم ليحمل متاع الفرعون: دع الوزير نفسه يحمل متاع الفرعون ويحمل خشب الأرز أيضاً إذا شاء] ^(٢٠). وثورات المصريين ضد المحتلين من فرس ويونان ورومان وغيرهم معروفة في التاريخ ، وفي مصر الإسلامية [شارك المصريون في الثورة ضد بعض السلاوة وخاصة عندما كان يمسهم الأمر] ^(٢١). ^(٢٢) ومن الأسلحة التي لجأ إليها المصري لمقاومة زيادة الطغيان - الداخلي أو الخارجي - زيادة النسل والذي أدى بدوره إلى كثافة سكانية ساعدت على زيادة الطغيان ولم تساعد الفلاح على الخروج من محتته التي حاول التغلب عليها بالممارسة البيولوجية لتكون متنفساً ومخدراً له ولكنها أدت إلى نتيجة عكسية بأن أعانت على زيادة قهره وقد نقل د . جمال حمدان عن ... أميل لوندفيج في كتابه - The Nile life history of a River أن هذه الكثافة السكانية في مجتمع وادي النيل كان لا يمكن إلا أن تخلق [قرماً إما اجتماعيين للغاية أو غير اجتماعيين على الإطلاق . وقد قرر النيل الاحتمال الأول] ^(٢٣). وظاهرة الجماعية في العمل في [ظاهرة مصرية واضحة في كل رفاق الحضارة على تتاليها لأنها نابعة من ظروف الحياة وواقعيتها

للمعمل في القرية عمل جماعي والعمل في الغيط والحقل مشاركة بين الرجل وزوجته وأولاده ، وأعمال الري والسيطرة على الفيضان إن تتم إلا من خلال تنظيم جماعي^(١٣) .

وهذه الجماعية في العمل كانت بلا شك نتاجاً للثروة الطبيعية فمصر كما يقول الإمام السيوطي في حسن المحاضرة [بلد معقاة من القن لا يريد لها أحد بسوء إلا جزعه الله]^(١٤) . وعن كعب قال : [لولا رغبتي في بيت المقدس ما سكنت إلا مصر . قيل : ولم ؟ قال : لأنها بلد معقاة من القن ، ومن أرادها بسوء كبه الله على وجهه]^(١٥) . إن استتباب النظام وهنوء الحياة واستقرارها هو المناخ الطبيعي لاستثمار موارد البيئة الطبيعية واستثمار أمثل للطاقة البشرية ، ومن هنا تتناول المصري عن بعض حقوقه الثرية من أجل المجتمع وهذه الروح الجماعية والهادئة كانت عاملاً مهماً من عوامل ترسيخ ظاهرة الانتظار في الوجدان المصري .. حيث تنظم العمل الجماعي والروح الجماعية في مواجهة الأخطار ، أو حتى القيام بعمل ما بصورة جماعية يتطلب شيئاً من التروي لتجنب الاندفاع - الذي هو سمة من سمات النزعة الفردية - مرتبط بالانتظار .

من خلال ما سبق يمكن التأكيد على أن قوانين البيئة القومية - وما ينتج عنها من عاكسات وسلوكيات إنسانية- في حد ذاتها لم تدع إلى السلبية والخضوع والاكتمار وإنما نتج هذا عن انحراف بشرية في نظام المجتمع تحت وطأة الطغيان الداخلي والخارجي.

والإنسان المصري منذ فجر التاريخ كان دائماً منتظراً ، وقد كان للجغرافيا سواء على مستوى الموقع أو الموضع دور بارز في ذلك . إن خيارات مصر الزراعية الناتجة عن موضعها المنفرد واستراتيجية موقعها الجغرافي المتحكم في أهم طريق للملاحة بين الشرق والغرب جعلها مطمعاً استعماريّاً على مدار تاريخها بداية من الهكسوس وحتى العدوان الثلاثي عام ١٩٥٦ بل وإلى يومنا هذا، فكثرة التكتبات التي أصابت مصر وتوالى المستعمرين على أرضها واحداً تلو الآخر جعل المصري يردد - نتيجة لإحساس فطري قديري - خلف الكلمة القديمة "مصر كنانة الله في أرضه" ، من أرادها بسوء قصم الله ظهره" ، هذه العبارة التي طالما ردها شعراء مصر وكتابتها كما ردودا الكلمة الدارجة "مصر المحروسة" ^(١٦)!! . إن مقولة عمر بن العاص الشهيرة عن مصر تؤكد مراحل دورة الانتظار التي لا تنتهي فهي -مصر- [لؤلؤة بيضاء "لتحريق" فإذا هي عنبرة سوداء "للفيضان" فإذا هي زمردة خضراء "زراعة الشتاء" فإذا هي ديباجة قشاه

"الحصاد" (٣٧) . انتظر المصري الفيضان . وكان أمله أن يكون فيضاً ملطافاً ، وكثيراً ما تحقق هذا الأمل وعمّ الرخاء ، وكثيراً ما أتت الرياح بما لا تشتهي السفن وغرق في مجاعات بشمة لعل أخطرها تلك المسماة [بالشدّة المستعصية والتي استمرت بضع سنين في أخريات الدولة الفاطمية] (٣٨) ، والتي كانت أن تقتضى قضاء مبرماً على سكان مصر . ولو طبقاً مقولة ابن خلدون [فالهالكون في المجاعات إنما قتلهم الشبع المعتاد السابق لا الجوع الحادث اللاحق] (٣٩) لعرفنا مدى الرخاء الذي كان يعيش فيه المصري ولذلك فهو لم يتحمل المجاعات المفاجئة ، ولعل ذلك يفسر ما رواه المقرئزي [إن مصر أسرع الأرض خراباً] (٤٠) . وقوله المقصي [هذا الإقليم - يقصد مصر - إذا قيل فلا تملأ عن خصبه وإذا أجذب فعوذ بالله من كحطه] (٤١) . لقد أثرت الجغرافيا - موقعا وموضعا - في التكوين النفسي والعقلي للإنسان المصري كما أشار البحث .

وهناك عوامل أخرى أسهمت أيضاً ولثرت في التكوين الداخلي للشخصية المصرية ومن تلك العوامل المناخ - وهو مرتبط بشكل أو بآخر بالجغرافيا - طبيعة الإنسان تختلف من موطن لموطن آخر نظراً لاختلاف طبيعة المناخ . ويفسر ابن خلدون في مقدمته في علم الاجتماع طباع أهل مصر فيقول في المقدمة الرابعة " أثر الهواء في أخلاق البشر " : [كانت حصتهم من توابع الحرارة في الفرح والخفة موجودة أكثر من بلاد التلول والجبال الباردة وقد نجد يسيراً من ذلك في أهل البلاد الجزيرية من الإقليم الثالث لتوفر الحرارة فيها وفي هوائها لأنها تحرق في الجنوب عن الأرياف والتلول و اعتبر ذلك بأهل مصر فإنها مثل عرض البلاد الجزيرية أو قريباً منها . كيف بلغ الفرح عليهم والخفة والخلة عن العواقب حتى أنهم لا ينفخون قلوب مستهم ولا شهرهم وعامة مأكلم من أسواقهم] (٤٢) . ومما لا شك فيه أن أثر المناخ قوى جداً على الإنسان إن الجفاف والرطوبة والرياح والضوء والحرارة، بل وكهرباء الجو تستطيع أن تعدل من صفات الكائن الحي تعديلاً دائماً أو مؤقتاً سواء كان هذا الكائن حيواناً أو نباتاً إن البيئة - بلاشك - تركت أثرها القوي في تكوين الإنسان خلقاً وتفنناً (٤٣) . إن من آثار سهولة المسطح على تكوين الشخصية المصرية أنها [جعلت الروح المصرية تنسم بالبساطة والوضوح والفة الرتبة ولا شك أن لهذه القيم أليات تجلت في حضارتها وفنونها] (٤٤) .

يصف المقرئ في خطه مناخ مصر بقوله : [مصر متوسطة الدنيا، سلمت من حر الإقليم الأول والثاني ، ومن برد الإقليم السادس والسابع، ووقعت في الإقليم الثالث ، فطلب هوائها وضعف حرها، وخف بردها ، وسلم أهلها من مشائتي الأهواز ، ومصايف عمان ، وصواعق تهامة، ودمامل الجزيرة ، أو جرب اليمن ، وطواعين الشام ، وحصى خير] (٣٥) .

إن مناخ مصر المعتدل قد غرس في أعماق النفس المصرية اعتدال النفس ، واستقامة الفكر وهدوء الطبع ، وجعلها بعيدة عن أي حدة أو انحراف في المزاج . هذا الهدوء وهذا الاعتدال والهدوء عن الحدة والانحراف والتطرف مرتبط بشكل أو بآخر بليمان هذه النفس بالانتظار .

وتتضح ظاهرة الانتظار في سلوك المصري وطريقة تفكيره ، وتظهر واضحة جليلة في حياته اليومية ، فهو إذا ضحك قال : " اللهم اجعله خيراً " !! وكأنه ينتظر دوماً شيئاً قادمًا قد يكون شراً !!! . إنه إنسان بحكم الطبيعة دائم التوقع والترقب والانتظار ، فالناظر إلى الطبيعة على مستوى الجغرافية - موقعاً وموضعاً ومناخاً - يجد أن الإنسان المصري يعيش دورة من الانتظار والترقب لا تكاد تنتهي حتى تبدأ من جديد .. وهذا ما تجسده بوضوح عملية الزراعة وما يتبعها من بذر وسقي ورعاية وحصاد ، وهذا ما سوف يقف أمامه الباحث .

الإنسان المصري والزراعة

لقد أثرت الزراعة في تكوين النفسية المصرية ، فعلمت المصري الصبر . [والنضج المشغول على مهل من البذر والسقي وانتظار الثمرة ، تعلمت مصر من الزراعة الرسم والتلوين . وتعلمت مصر من الزراعة الحرية لأن الزراعة معناها الفلاض الذي يجبر الإنسان من معدته ليتفرغ لأعمال أخرى . فهي مرحلة بعد الصيد الذي يغطي يوماً واحداً فصباح (٣٦) . زرع الإنسان المصري هو بتجربة هي في حقيقتها دورة من الانتظار ، [بذر وسقي .. ثم جنى المحصول فحقق الوفرة .. وتعلم من هذا الكثير : عرف أن الجزاء على قدر الكفاح والعمل لا الكسل ، وتعلم من الزراعة التركيز . إن التجذير في عالم النبات يثبت الجذر وتمكينه لنفسه في مكانه فيستوي على سوقه ويعجب السزراع

إشارة لمحتها النفس المصرية إلى ضرورة الثبات والتركيز^(٣٧). والصبر والتركيز والثبات مرتبطون بالانتظار ، لقد أثرت تجربة الزراعة بجميع مراحلها في أخلاق الإنسان المصري وفي تكوينه النفسي ، فعدا للثبات [أستاذ النفس المصرية . رأيت مصر النباتات متجدداً أبداً فآلهما فكرة الاستمرار ، لماذا لا تتجدد النفس المصرية هي الأخرى ؟ وانغراس في طبع مصر استمرار العمل في إتصال ووصال . رأيت مصر النبات لا يرد أذى..تجرحه فيداوي جرحه وينمو .. تقطعه فينمو من جديد وكلته غفر الإساءة فتعلمت السماحة والطيبة والودادة والاستملاء على المحنة ، لتحيا ، قد تشقى مصر وقد تمرض ولكن لا تموت]^(٣٨) . ولعل ذلك يفسر ميل الإنسان المصري إلى الوداعة والهدوء والتروي وعدم انحراف المزاج ، فالتكوين النفسي للإنسان المصري نتاج لموامل عدة : الطبيعة وما يترتب عليها ، وعناية الزراعة الفن المصري الأول ، و الموروث العقائدي المبكر ... فالمصري شخصية [ولوع بالولادة والتوليد ، شخصية فيها نزوع إلى الملازمة والسلمة في همس يبلغ بالخفوت قوة للتوثيق . شخصية فيها ثراء البساطة وزهد الغنى وجلال التواضع من عدل المهذ بالوفرة والكثرة .. وسكينة من مسالمة وهدوء]^(٣٩) . وإذ عرف الإنسان المصري الزراعة عرف الأخضرار والأزدهار . وعرفت مصر [الحنوية والنبض و القلق الخصب والانتظار الموعود والصبر الواثق...من نشأة النبات من البذرة الصغيرة بمرحل نموها في رفق وهواة ، فأثر هذا الأسلوب . في فهم الحياة ورعاية إدراكه لها ، وأمرى ذلك الأسلوب البساطة .. والاكتمال .. والعمق .. عرفت التضاراة والفضارة والفندرة .. عرفت التفنن والمطاء .. عرفت العمق كالجنود الضاربة في الأرض ، والارتفاع كالجنود للصاعدة في السماء .. عرفت الأصاق والأشواق]^(٤٠)..^(٤١).

لقد علمت الزراعة النفس المصرية تنتظر الراحة بعد التعب .. ففي كل يوم وفي كل موسم تنتظر ، الراحة بعد عناء يوم مكثود وعمل مجهد وشاق ، وانتظار الحصاد بعد موسم ملئ بالعمل الجاد. ثم تبدأ دورة أخرى من الانتظار وهكذا الخ . علمت الزراعة المصري بالمراقبة بدءاً من الحبة ونهاية بالثمرة - أن [الحياة الخصبة خط صاعد وصامد .. عيق وموجب .. تشيط ومتفاعل .. حي ودهوب .. مترابط وأصيل .. أخذ ومعطاه .. ودود وولود . عامل بنفسه ومتحد مع الكل في إيقاع متناسق متكامل وديع]^(٤١) .

كل ذلك كان نتاجاً لعملية الزراعة التي تتم في [صمت مستقر وقرير من إحساس كبير بالرضا والمقابل في النهاية بقدر العمل محسوباً وعادلاً ، بل كريماً مجزياً ومجزلاً كمنابل القمح أو عيدان القصب] ^(١١) . وبطبيعة الحال فإن عملية الزراعة هذه لا تتم بشكل فردي ولذلك كان لابد من التعاون وتكاتف الأيدي حتى تتم عملية الزرع والري والحصاد على أكمل وجه - كما أشرنا من قبل أثناء الحديث عن أثر الموضع والموقع - وهذا التعاون يتطلب المزيد من الأعداد البشرية ، فالزراعة بشكل أو بآخر أسهمت في زيادة عدد السكان والمثل الشعبي المصري يقول (البركة في كثر الأيدي) و (البركة في العزوة والمة) ولذا فالمعقلية المصرية عقلية تميل - بفطرتها - إلى التكامل لا إلى التصارع فلأمم مصر [الأعداء والأصدقاء أسرة وهي وحدها الأم والأب . ولعل هذا سر افتقار أدب الدراما عندها .. لم تتفوق القصة عندها كأوروبا على الرغم من أننا نحسب الحكايات لأن طبيعة تفكيرنا للتكامل لا للتصارع الذي هو أساس الدراما] ^(١٢) . كذلك لم يعرف أنبنا الملاحم لأن الملحمة [مجلي بطولات يبرزها الصراع الثنائي ولكن مصر حين تتصارع تقي إلى الوحدة. فحروب الشمال والجنوب انتهت بوحدة الوادي ولبس مينا تاج الوجهين] ^(١٣) . وإيمان العقل المصري بالتكامل ناتج - ولاشك - عن إيمانه بالانتظار والتروي قبل حسم أي أمر من الأمور سواء على المستوى الفردي أو الجماعي . وقد يكون في ذلك رد على الذين يصفون المصري بالسلبية والاستسلام والخضوع .. إن ظاهرة الوحدة والتكامل المتأصلة في وجدان المصري كان من نتائجها إنهاء الصراع مع أوزيريس وست بتحكيم القضاء ونصب ميزان العدل وهذا [الإدراك العميق للأمور هو في صميمه بطولية فكرية . التكامل والوحدة سمة من سمات الشخصية المصرية . ذلك التكامل الذي تفتقده الشخصية الأوربية ولهذا تهوى التقسيم والتصنيف حتى عصور تاريخها وحركاتها الفنية تتراوح من النقيض إلى النقيض كالمصرية والسريالية] ^(١٤) ، مثلاً .

والزراعة هي ثروة مصر الرئيسية بيد أنها ليست الوحيدة ، فقد كانت هناك مصادر أخرى للثروة كالتيجارة والصناعة وبعض المعادن ، لكنها كانت محدودة بالقياس إلى الثروة الزراعية . وكان لمثلبة الثروة الزراعية على غيرها من الثروات آثار عدة في تكوين الشخصية المصرية ، فبخلاف ما تأثر به المصري نتيجة لعملية الزراعة نفسها ، نجد أن الزراعة حددت علاقة المصري بالأرض وملكيته لها ، وعلاقة المصري بحكامه

أيضاً وقد مرت علاقات الملكية بمراحل عدة تطورت فيها نظم الملكية من ملكية جماعية في بادئ الأمر باعتبار أن الأرض مشاع بين الجميع ، ثم سيطرة الحكم المركزي للدولة باعتبار أن كل الأرض ملك للفرعون أو السلطان - باعتباره ممثل للدولة- ثم تطورت في العصر البطلمي حيث كان هناك نظام الضياع وإقطاعات الجنود والخاصة ، ثم تغير هذا النظم في العصر الإسلامي ومرت الملكية بمراحل أخرى ، ثم تغيرت هذه النظم من خلال نظام الإقطاع في الدولة العثمانية وأسرة محمد علي ، ثم تغير ذلك بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ . واللافت للنظر أن النظم الإقطاعي المصري يختلف عن الإقطاع الأوربي إفاًلإقطاع الأوربي كان يتوارث في أسرة صاحب الإقطاع وفق تقاليد وراثية معروفة ، أما في الشرق - وبالطبع في مصر - فلم يكن من حق صاحب الإقطاع أن يورث إقطاعه ، وكذلك كان السكان في الغرب يقطعون مع الأرض بعكس النظم في الشرق [١٦].

وذلك نتاج طبيعي للروح الفردية والمزاج الفردي في الشخصية الأوربية ، وللروح الجماعية وهندو الطبع في الشخصية المصرية. وقد فرضت الزراعة أيضاً على المصري (نظام ضريبي معين) ، ولعل قصة الفلاح التي أشار اليها في بداية هذا الفصل - مع جابي الضرائب وطريقة الجباية القاسية تعكس لنا ما كان يتعرض له المصري من ظلم وسخرة ، فقد كانت الضرائب - وإن اختلفت أشكالها وأساؤها - محط سخط عامة الناس مما دفع المصري للتعبير عن سخطه بأسلوب يميل إلى السخرية والدعابة الخ ، فإذا كانت الزراعة وما نتج عنها من ثراء ووفرة كان واحداً [من الأسباب التي حبيب المصري في الاستقرار وحددت علاقته بحكامه في الدخل وبغيره من الشعوب في الخارج] [١٧].

فإن أسلوب جمع الضرائب وما [لقرن به من نظم معقدة أثر في بروز روح السخرية في الشخصية المصرية] [١٨] . إضافة إلى ما أحدثته النظم الضريبية مع كثرتها وتنوعها من ترسيخ لظاهرة الانتظار في رحم الفكر المصري ، حيث كان الفلاح المصري في انتظار موعد سداد الضريبة أو في حالة ترقب لما قد يستجد من ضرائب ، أو في حالة قلق ناتج عن تفكيره في كيفية سدادها ولا سيما في المواسم التي يقل فيها عطاء الأرض بحيث لا يكفي قوت يومه . لم يكن الموقع أو الموضع وحدهما المؤثرين في تكوين شخصية الإنسان المصري وكذلك لم تكن عملية الزراعة وحدها هي المؤثرة في إيمان

العقل المصري بالانتظار والترقب والتلق ، ولكن ثمة عوامل أخرى تتداخل مع العوامل السابقة في نسيج واحد يتشكل من خلاله العقل المصري كالحضارة والعقيدة بحيث لا يمكننا فصل أي عامل منها عن الآخر ، ولذا جدير بالبحث أن يقف وقفة متأنية عند الحضارة الفرعونية وعقل الإنسان المصري القديم ومدى تأثيرها في التكوين العقلي والوجداني للشخصية المصرية والتي كان الانتظار سمة من سمات هذا التكوين .

(ب) الحضارة

إذا كانت الطبيعة قد أسهمت بشكل أو بآخر في إيمان العقل المصري بالانتظار ، وإذا كانت عملية الزراعة وما يتبعها من صليات البذر والسقي ورعاية النبتة إلى أن يتم الحصاد هي التجسيد العملي لفكرة الانتظار ، فإن الحضارة التي صنعها المصري القديم منذ فجر التاريخ ، وما آمن به هذا الإنسان من معتقدات أثرت في أسلوب حياته ، وانعكست في رسمه وتلوينه .. كان لها أكبر الأثر في ترسيخ فكرة الانتظار ، فقد كان للحضارة الزراعية على جانبي الوادي أكبر الأثر في تكوين معتقدات الإنسان المصري القديم .

إيمان المصري القديم بالبعث والخلود

لقد سيطرت فكرة الحياة بعد الموت على فكر الإنسان المصري القديم .. وفي واقع الأمر [لا يوجد شعب قديم أو حديث بين شعوب العالم احتلت في نفسه فكرة الحياة بعد الموت المكانة العظيمة التي احتلتها في نفس الشعب المصري القديم^(٩٩) . وكان من نتائج ذلك أن ترك لنا المصريون القدماء عدداً هائلاً من المقابر والمعابد والأهرامات التي لا يمكن حصرها ، بينما [لا نجد إلا قليلاً من المنازل التي كان يعيش فيها القوم ، بل إن المواسم الكبرى كمنف وطيبة ، قد اختفت ولم تترك من بعدها أثراً ، ولعل السبب في ذلك أن الأولى - المقابر - أبدية ، وأن الثانية وقفية]^(١٠٠) . ولقد أسهمت مقومات عدة في تغذية الاعتقاد بالبعث والخلود بعد الموت عند المصري القديم ، أولى هذه المقومات : الاعتقاد الديني ، فقد ربط المصري حياته كلها بالظواهر الكونية المحيطة به كالشمس مثلاً ، فكان الشرق بالنسبة لهم هو الحياة التي يعيشونها ، وكان الغرب - حيث تغيب الشمس - هو عالمهم الآخر يدخلون فيه موتاهم ، ويشيدون فيه معابدهم ، ويقفون فيه شعائزهم ، فكانوا يضعون رأس الميت في اتجاه الغرب . حيث تغرب الشمس وتبدأ دورتها في العالم السفلي الذي تخيلوه ، وحتى بعض المقابر والمعابد التي بنيت في الشرق نجد كتابتها تتحدث عن الغرب الجميل . وكان المصريون يضعون بعض القرابين مع

موتاهم وبالقرب من أرواحهم، ومن حولهم بعض الأدوات التي تسهل على خرفة المتوفى^(٥١)... إيماناً واعتقاداً بعودة الميت إلى الحياة .. وهذا الاعتقاد كان يعضده كثيراً ويغذيه (تلك الحقيقة المعروفة عن تربة مصر ومناخها وهي إنها تحفظ الجسم الإنساني بعد الموت من البلى إلى درجة لا تتوفر في أي بقعة أخرى من بقاع العالم)^(٥٢). وكان النيل عاملاً مهماً من عوامل إيمان الإنسان المصري بالبعث والخلود فكان انتظام النيل وفيضانه الذي يحيي الحقول سبباً في غرس الشعور بالثقة في النفس ، وتكرار عملية الفيضان وما يتبعها من زراعة رسخ في نفس المصري أنه باستطاعته الانتصار على الموت وأن يحيا حياة أبدية .إن دورات الفيضان والزراعة التي تتابع إلى ما لا نهاية جعلت المصري يؤمن بأن ذلك لا يحدث تلقائياً ولكن لا بد من قوة تدفع الفيضان وتدفع النبات من الحب المدفون في التربة ويحي الحقول للجافة .. إنه الرب الإله "أوزير " فهو رب الخصب والزرع والنماء، وهو أيضاً رب البعث والآخرة (و جعلوا مملكته تحت الأرض ، وامتد تقسيمهم له في طول البلاد وعرضها ، وأحاطوه بأساطير وتخييلات)^(٥٣).

لقد فكر المصري كثيراً في تلك الحياة المتجددة التي لا يمكن أن تموت موتاً نهائياً .. فإذا أمكن أن يحيا "أوزير " - النيل - ويحيا النبات كله بعد موتهما [فإنه في مقدور الإنسان أيضاً أن يعود إلى الحياة بعد موته ، وكان بقاء أجسام الموتى بصورة تسترعى النظر في أرض مصر الجافة مما ساعد على تثبيت هذه العقيدة التي ظلت مهيمنة، إلى أن انتقلت منهم إلى الدين المسيحي^(٥٤) . وكذلك كانت الشمس عنصرأ هاماً ألهم المصري القديم عقيدة البعث والخلود بعد الموت، فلقد رأى المصري القديم للشمس وهي تغرب يوماً من القرب ، وتعود إلى الشروق من الشرق ، إضافة إلى رؤيتهم للخاصة لشمس مصر ذات التأثير الخاص في نمط حياتهم بسبب وضوحها في سماء مصر للصحو، وبسبب الوفاق والانسجام بين مواسم حرارتها وبين مظاهر الطبيعة الأخرى وعلى رأسها النيل ، ولأن ذلك في بذر المحاصيل وجنيها ، فضلاً عن ارتباط شروقها ببقظة الكائنات بعد النوم ، وبالحركة بعد الخمول ، والرؤية بعد انعدامها، فلم يردوا ذلك إلى عملية آلية لا روح فيها ولا هدف منها ، وإنما ردهو إلى إله قادر هو "رع" رب الشمس الذي ينفع الأحياء في الدنيا ، ثم رأوا أن هذا الإله القادر على تسخير الشمس لمنفعتهم الدنيوية قادر على أن يوجهها لمنفعتهم في حياتهم الأخروية ، بعد أن تتجه أرواحهم

إلى الأفق الغربي حيث توجد مدافنهم ، وتخللوا أيضاً لهذا الرب الإله الكثير من الأساطير ، فله مثلاً مركبان ، مركب يعبر بها سماء الأحياء في النهار ومركب يعبر بها سماء الموتى في الليل ودعوا الأولى (منعجت) أو (منعجة) والثانية (مسككة) وله في هذه الأخيرة مسار معلوم تحدثت عنه كتب الموتى في كل ساعة من ساعات الليل الإثني عشرة^(٥٥). هذا عن العالم المحيط بهم ! ! فماذا عن تصورهم لمقومات الإنسان نفسه ؟ !

افترض القدماء المصريون أن للإنسان مقومات عدة طبيعية ومكتسبة أهمها سبعة وهي: الجسم المادي (خت) ، والقلب المدرك (آب) ، والطاقة الفاعلة أو النفس الفاعلة (كا) ، والاسم المعنوي (رن) ، والظل الملازم (شرت) ، والروح الخالدة التي تسري في الظاهر والباطن (با) ، والنورانية الشفافة (آخ) وتشتد صلته بالآخرتين منها بعد وفاته إذا كان صالحاً ، واعتقدوا أنه لا بقاء للمرء في أخراه إلا بإجتراح كل هذه المقومات ، وأنه لا سعادة في جملتها دون مساعدة خارجية ولهذا تلمسوا سبيل الاهتمام بكل منها على حدة إضافة إلى الاهتمام بها كلها كوحدة واحدة ، فالجسد ينبغي أن يُصان ويحفظ ، والقلب يحفظ ويرتجى ، والنفس الفاعلة تتلى التراتيل وتقدم القرابين لصاحبها ، والروح تنتقل في عوالم الأرض والسماء ما دامت مؤمنة ، والنورانية تكتسب بصالح الأعمال ، والاسم يخلد عن طريق ترديده في الدعوات ، وتكراره في نقوش المقابر ، واقرانه بالسمعة الطيبة^(٥٦).

إن إيمان المصري القديم بخلود الروح ، إنما هو ناتج عن أزع ديني هذا الوافز هو المسيطر الأول عليه في كل حين ، فما يولده الدين من مخلوف هي شغله الشاغل ، وما يوحى به من آمال هي ناصحه الدائم ، وما أوجده من أعياد هي تقويمه السنوي ، وشعائره - برمتها - هي المربية له والدافعة له على تنمية الفنون والآداب وللعلم^(٥٦) .

على أن الدين لم يكن يمس حياة الإنسان المصري في جميع جوانبها فحسب ، بل إن حياته وفكره ودينه امتزجت عنده بعضها ببعض امتزاجاً لا انفصام فيه مكونة كتلة واحدة تتداخل بعضها في بعض مؤلفة من المؤثرات الخارجية والقوى الإنسانية الباطنة. ومن هنا نجد أن الإنسان المصري كان يعمل قدر جهده واستطاعته لا من أجل حياته الدنيوية فقط وإنما من أجل حياته الأخرى ، ومن هنا أخذ يدرك أن بعض الملوك ممدوح وبعضه مذموم وأن كل إنسان يعمل بحسب ذلك ، فالحياة في الآخرة - تمنح - للمسلم (السذي يحمل السلام) ويحقيق الموت بالمجرم (الذي يحمل الجريمة) فالمسلم هو [الذي بفعل

ما هو محبوب ، والمجرم هو الذي يفعل ما هو مكروه . وهاتان العبارتان هما حكمان اجتماعيان يحندان ما هو مددوح (محبوب) وما هو مذموم (مكروه) في هذين التعبيرين نجد أقدم برهان عرف على مقدرة الإنسان على التمييز بين الخلق الحسن والخلق السيئ^(٩٧) . إما تغلغل الروح وتكتسب النورانية الخالدة ، وإما يحق الموت بهذه الروح فلا تحيا ولا تتذكر .. ثواب وعقاب نتيجة السلوك الإنساني .. من هنا ترسخت ظاهرة الانتظار في فكر المصري القديم ، فالموت عنده لم يكن هو النهاية ، وإنما كان هو نقطة التمام ، ولعل ذلك هو الذي جعل القدماء المصريين لا يفضون عين الميت ، وجعلوا تابوت المصري تلفة السكينة والسلام ، فغطاء التابوت منقوش عليه (نوت) آلهة السماء تتشر ذراعها كجناحين وكأنها دعاء بالرحمة للميت في رحلة الصعود من الإسار إلى الرحاب العليا^(٩٨) . الموت في الرؤية الدينية المصرية رقي [بالانتقال من حياة الجسد إلى حياة الروح .. وقد تكشف القلب المصري هذه الرؤية قبل الأديان ، فأفكر الموت واستعلى على حين تحده بالخلود أعمالاً باقية وذكرأ عالياً وتاريخاً مسطوراً]^(٩٩) . إن في قصة أوزوريس ومث تجسيد حقيقي لحب المصري للحياة وتجاهله للموت وتحديه بالارتفاع فوقه وبسرعة . فكما حوكم أوزير بعد موته وكما قام من بين الموتى ، وكما أحييت الآلهة عظمه^(١٠٠) . فلابد أن تستطيع هذه الآلهة إحياء الموتى أجساداً مرة أخرى عظيمهم ووضعهم من أجل الحصاب والمرض على المحاكمة . وكما ورد في ستون الأهرام ومتون التوابيت من خطابات سجلت للميت على سبيل المثال أن الآلهة نوت : [تعطيك رأسك وتجمع لك أعضائك وتضع قلبك في جسدك]^(١٠١) . وحينها تبدأ الروح أو الد (كا) مهمة جديدة وتلبس الجسد مرة أخرى وماعتها [يجب أن تتحد الروح مع الجسد من جديد ، وأن تجد باب القبر مفتوحاً]^(١٠٢) . وفي خطوات متلاحقة بعد عودة الروح إلى الجسد تتأديه الآلهة : قم ، كف ، فيتجسد مرة أخرى في صورة شاب حتى ولو كان في من الشيب عند موته ، فسوف يبعث في صورة [شاب عصري على نحو ما كان من قبل]^(١٠٣) . وإنه سوف تتجدد قواه عائداً إلى عفتوانه ثم تبدأ بعد ذلك المحاكمة . ومن ثم فلا نجد غرابة في أن كلمة الموت [لم تذكر قط في متون الأهرام إلا في صيغة النفي أو مستعملة للعدو ، فزى التأكيد القاطع مرة بعد الأخرى أن المتوفى حي يرزق وإذا لم يكن بد من الإشارة إلى حقيقة الموت مرة فبأنه يسمى (النزول إلى البحر) أو ربط حبال السفينة في

المرساة .. أو كان يفضل في مثل هذه الحالة ذكر كلمة الحياة منفية (ليس حياً)^(٣١). ومرد ذلك إلى أن "أوزوريس" والحياة - وبخاصة في الفيضان - والتربة والنبات كانوا جميعاً نفساً واحدة ويبدو أن ذلك نتيجة للاتجاه المصري إلى التفكير بالصورة الواقعية، وهذا الإله في التفكير المصري القديم كان من غير شك عنصر الحياة الذي لا يفنى أبداً أينما كان ، وكثيراً ما نجد صوراً تظهر "أوزوريس" في حالة الموت محتفظاً بالقوة التناسلية، حتى الأسطورة نجده قد وضع نطفته في إيزيس وهو ميت، فحياة الأرض التي [تموت ثم تحيا ، والتي تتصل أحياناً بالمياه التي تمنحها الحياة وأحياناً بالتربة الخصبة والتي تظهر في النباتات نفسه كل أولئك وأوزوريس شيء واحد]^(٣٢) .

وعلى الرغم من لفتتاح المصري القديم بوجود الحياة الأخروية - والتي كان يستعد لها سلوكاً وعملاً- بيد أنه كان في حالة خوف وقلق من تلك الحياة كلما تأمل في أخطار عالم تلك الحياة الآخرة التي لم يعرفها ولم يسبق له أن جربها يستوي في ذلك عامة الناس وفرعون الإله.. فقد كان يعترض هذا القامد الملكي مخاوف احتمال [عنوان الآلهة عليه أينما ولى وجهه وهو ينظر في عرض البحر الشرقي ، حيث كانت ترتطم بمخيلته آلاف الأخطار والمعارضات التي يكون من شأنها تكدير صفو تلك الصورة الجميلة التي كان يتخيلها في نعيم الحياة الأخروية]^(٣٣) . إن إيمان العقل المصري بالآخرة جملة يؤمن كل الإيمان بانتظار هذه الحياة التي سوف يحياها بعد محاسبته ، لقد كان كل همه في حياته الدنيوية هو الاستعداد لحياته الخالدة التي سوف يحياها في الآخرة .. واختلفت طريقة الاستعداد لهذه الحياة المجهولة .. فمنهم من كان يركز على الوازع الخلقى فمسير مسيرة طيبة بين الناس ولا يقترف إثماً ولا يخون ولا يفتر ، فالنعيم في الآخرة في جميع صورته يتوقف على ما للإنسان من الصفات الخلقية في الحياة الدنيا ، ويعد هذا خطوة كبيرة فسي تطور العقل البشري بل [تعد من الخطوات الخطيرة ، ولا بد أن يكون الشعور القوي بالوازع الخلقى هو الذي جعل الفرعون نفسه المقدس المعتبر فوق كل قانون أرضي ، معرضاً للحضور أمام تلك القاضى السماوي، ومكلفاً بأن يتزود لذلك بالزاد الخلقى]^(٣٤) . فكان المتوفى يكون كل مآثره على أبواب قبره أملاً في أن تنفعه في تلك الحياة التي ينتظرها. وعالم الآخرة - كما يدلنا عليه كتاب الموتى - هو مكان تحف به [الأخطار والمحن التي لا عدل لها ، وأن معظم تلك الأخطار مادية ، ولو أنها كانت في بعض

الأحياء تمس عتاد المتوفى العقلي ، وكان السلاح الذي يستعمله للنجاة من تلك الأخطار ، وأضمن الوسائل التي يمكن الحصول عليها لحماية المتوفى ، هو تمكين المتوفى من بعض القوى السحرية بتزويده في العادة برقبة خاصة تتلى عند اللحظة الحرجة ^(٢٦) . وكان المصري يعتبر التعاويذ ذات أثر فعال لاشك فيه في حماية المتوفى أو تزويده في الحياة الآخرة بما يلزمه من نعيم . وكان من جراء ثقة الناس بالعمياء بالتعاويذ أن صار في يد الكهنة فرصة لا حد لها للكسب ، وقد ازداد خصب خيالهم تفتناً وابتكاراً في إنتاج التعاويذ الجديدة وكانت تباع للسذج من الناس الذي كان عددهم يزداد ، وقد ساعدت هذه الطريقة في ازدياد مخاوف الناس من أخطار الحياة الآخرة ، كما ساعدت على نشر الاعتقاد في كفاية مثل هذه الوسائل لدرء هذه الأخطار ^(٢٧) . ومن هنا ترسخ في العقل المصري - منذ القدم - فكرة الاحتياج إلى وساطة بينه وبين العالم الآخر تطورت إلى ما نراه في يومنا هذا من التوسل بالأولية والأضرحة الخ. والوساطة مرتبطة بالانتظار من غير شك. وقد أحاطت بالعالم الآخر أساطير نمجها خيال الإنسان المصري القديم ، وكل هذه الأساطير قائمة على فكرة الانتظار والتوسل إلى الآلهة عن طريق التعاويذ ، فمثلاً كانت هناك تعاويذ لعذاب القبر المتمثل في عدم أخذ رأس المتوفى منه في القبر ، وأخرى تمنع أن يأكل الرجل المتوفى برزقه ، وتعويذتان لضمان عدم تحلل جسم المتوفى في العالم السفلي الخ ، ومن الأساطير التي نسجت حول عالم الآخرة أن المتوفى عندما يموت تعترض طريقه النيران ، وكان لا بد له من الهلاك إذا لم تكن لديه رقيه ليخرج بها من النار خلف الإله العظيم، هذه الرقية عبارة عن طريقتين مرسومين بصور ملونة على التابوت يمكن للمتوفى أن يسلكهما طريق بري وآخر مائي - وبينهما بحيرة من النار، وكان مع هذه الصور دليل سحري يسمى (كتبت الطريقتين) وكان يسجل فوق التابوت.

على أنه كان يخشى بالرغم من كل الإرشادات أن يتحول المتوفى - لسوء حظه - إلى مكان إعدام الآلهة ، ولكنه كان ينجو بتعويذة أعدت خصيصاً لذلك تسمى تعويذة عدم الدخول في مكان إعدام الآلهة ^(٢٨).

إن هذا التخوف والتشكك إزاء الحياة الآخرة والرحلة إليها وما يلقاه المتوفى فيها من توقعات لم تكن في حسيبائه زادت من إيمان العقل المصري بالانتظار .

تصور المصري للحساب في الآخرة وعلاقته بالانتظار :

اعتقد المصري القديم أنه مهما كانت حياته نقية وصالحة ، فلا بد أن يجتاز امتحان المحاكمة الخلقية للحصول على السعادة المنشودة في الحياة الآخرة ، ويفوز بالنعيم المقيم فيها ، وكان هذا الشعور [بالمسئولية الخلقية فيما بعد الموت من العوامل القوية في حياة الشعب المصري القديم ^(٢٧) .

على أن هذا لم يكن صحيحاً كليةً فهناك عاملان قويان أسهما في العمل على هدم تلك المسئولية وهما :

- ١- استمرار اعتقاد عامة الشعب في كفاية العوامل المادية ، مثل إقامة القبور وإعدادها إعداداً يضمن السعادة للمتوفى في حياته الأخرى .
- ٢- ازدياد الاعتماد على نفع قوة السحر في عالم الآخرة ^(٢٨) .

وذلك بأن المصري يعمل عملاً دموياً - مادياً ومعنوياً - وبلا كمال من أجل ضمان أنه سيحكم في الآخرة كل على حسب تصوره الشخصي ودرجة فهمه ومستواه مما جعل : المفكرين المصريين - أئند [يرون أن المسئولية الخلقية لكل إنسان حصنة قاطعة بإدراكه (فهو الشخصي)] ^(٢٩) .

ولاشك أن ذلك قد غذى وعمق فكرة الانتظار حتى صارت ظاهرة واضحة في التفكير المصري سواء على المستوى المادي أو المعنوي . وكيفينا دليلاً على ذلك بخلاف ما سبق - مشهد المحاكمة نفسه الذي كان يتخيله الإنسان المصري ، هذه المحاكمة تمثل كيفية تصور المصري القديم للحساب في الآخرة ، فكانت المحاكمة تبدأ بدخول المتوفى قاعة الصدق أو الحق (معات) وفيها يتطهر من كل الذنوب التي اقترعها موجهاً نظره إلى وجه الإله قاتلاً [سلام عليك أيها الإله العظيم رب الصدق، لقد أتيت إليك يا إلهي وجئ بي إلى هنا حتى أرى جمالك . عرف اسمك، وأعرف أسماء الاثنين والأربعين إله الذين معك في قاعة الصدق هذه، وهم الذين يعيشون على الخاطئين ويلتهمون دماءهم في ذلك اليوم الذي تمتحن فيه

الأخلاق أمام أوزير^(٢١) . وقد كان المصري القديم يتخول الإله العظيم "أوزير" ويجلس اثنتان وأربعون إلهاً يمثلون أقاليم مصر من حوله - ولعل هذا التخيل يدل على أنه لا منجاة لأحد في أقاليم مصر كلها من الحصب . حيث إن كل إله يمثل إقليمياً إدارياً من أقاليم مصر فكل متوفى سيلاكي قاضياً على الأكل من بين هؤلاء - يعلمون علم اليقين كل شئ عن أخلاق المتوفى ومسيرته الذاتية، وبعد أن يجتاز المتوفى العديد من المراحل منها الصراط ، وباب النار، والمحيط الكبير يقف في مواجهة المحكمة مخاطباً الآلهة بكل أدوات النفسي والإنكار لإثبات الخطايا ويسمى هذا الجزء من المحاكمة بالاعتراف . وبعد مواجهة المتوفى بما فعله يصدر الحكم عن طريق أوزيريس ومن خلقه نفتيس وإيزيس حاملات معه ميزان العدل وبعد موازنة الأفعال والتي كانت تعرف بموازين "معات" أو الصدق ، ثم ينطق بالحكم تسعة من الآلهة المميزين والذين عرفوا بتناسوع عين شمس يرأسهم إله الشمس^(٢٢) . فمن خفت [موازينه أثبتت روحه في الجحيم ، وكان غداؤه وشرابه القانونيات، وتسلطت على روحه الثعابين والمقارب، فتلدغه وتعنفه حيث ذهب، وهكذا يستمر في العذاب الأليم إلى أن يلحقه الغناء^(٢٣) .

لما من يخرج بريئاً في الحصب فيذهب على الفور إلى (دوات) مقر المنعم عليهم وهناك سيدج شجرتين عظيمتين إحداها شجرة الحياة ، أما أهم معالم (دوات) على الإطلاق فهو بيت الإله المعمار أو (قصر السماء) وحول البيت يعيش الأبرياء سعداء في النعيم المقيم رافلين في أبواب الرغد والسعادة^(٢٤) ألا يرتبط هذا التصور لمشهد المحاكمة وما يحيط به من مخاطر ، وعملية محاكمة المتوفى - في حد ذاتها - وما يتبعها من عرض على الآلهة الاثنتين والأربعين وعلى رأسهم "أوزير" الإله الأعظم ثم دفاع "محكوم عليه، ثم إصدار الحكم في النهاية وتقرير المصير، ألا يرتبط كل ذلك بإيمان الفكر المصري بالانتظار؟ ألا يقوم هذا التصور برمته لمشهد المحاكمة من بدايته لنهايته على الانتظار؟ وهنا يجب أن يقف البحث وقفة - حان موعدنا الآن - أمام الظاهرة في الفكرين الغربي والعربي ولا سيما بعد أن تعرض البحث بشيء من الإقاضة إلى عقائد المصري القديم ، ومدى تأثير هذه العقائد في بلورة وترسيخ فكرة الانتظار في عقل ووجدان الإنسان المصري لتصبح ظاهرة ذات ملامح خاصة تميزها عن الانتظار الأوروبي فثمة اختلاف واضح بين الظاهرتين من حيث عوامل وجود الظاهرة ودلالاتها فكراً ووجداناً .

ظاهرة الانتظار في الفكر الأوربي وفي الفكر المصري :

من خلال ما تعرض له البحث في الصفحات السابقة نجد أن ظاهرة الانتظار في الفكر المصري لها جذورها الطبيعية والحضارية والعقائدية التي أسبغت عليها ملامح خاصة، ولعل أهم ما يميز الحضارة المصرية القديمة أنها قامت على امتزاج واضح بين الفكر والروح انعكس ذلك في جميع فنونها كالتصوير والنحت والأدب شعره ونثره.. لقد نشأت التراجيديات في الأدب الغربي ولم تنشأ في الأدب المصري ولعل [مقدمة نيشه عن مولد التراجيديات تعال هذه الظاهرة.. قد تسام نيشه .. لماذا ولد بطل إحدى الكائنات الأسطورية ؟ ولماذا يعيش ؟ ثم خرج من حيزته بقوله : إنه كان يجب (ألا يولد) ! هذه العبارة مفتاح الفكر الأوربي ، إنها رد على الموت . على حين إن مصر لم تعترف بالموت أصلاً . إذن ليس هناك مسألة (٣١) . فالتراجيديات عند الفنان المصري تتمثل في ذبح الثور وتقديمه قرباناً للآلهة ، ثم قال حكيمهم : [عمك الطبيب أحسن عند الآلهة من القربان] (٣٢) . الفكر الأوربي يقول ، إن الأفضل ألا تكون هناك حياة ، و الفكر المصري يقول الحياة سمردية ولا موت.. فالموت عند المصري هو نقطة التمام لا نقطة النهاية ، حتى أسطورة " أوزوريس " و صراعه مع " ست " و التي كان من الممكن أن تشكل تراجيديات عظيمة نقلها خيال المصريين إلى ساحة المحكمة أو إلى ميدان الصراع - إن صح التعبير - فلاحظ أن كل الأحداث ما هي إلا محاكمة أو جهاد في محاولة مستميتة من " إيزيس " لتجميع أشلاء " أوزوريس " . و في أهرامات المصريين عالية فائقة بصلابة [تجديد الحياة ، حتى الشيخوخة يرفضونها . و في متحف أمانت بسمقاره رسم لزوسر (الشيخ) بعد أن علت سنه ، وهو يجرى عريفاً لتجديد نشاطه] (٣٣) . حتى في التصوير نجد الفنان المصري في تصويره ولوع بمن الأهمار و التفطح ، فالمرأة مثلاً في الصور المصرية كاملة الأثوة ، فتاة في ربيع العمر ، أو شابة في الثلاثين ، وهذا نتيجة لحب الفنان للحياة من كثرة ما وفرت مصر له من خير وغير ، حتى فيما بعد في مصر القبطية لم تظهر التراجيديات لأن القبطية المصرية تختلف عن المسيحية الأوروبية .

فبينما ركزت الوثنية على آلام الصلب، ركزت الأولى على الأم بحس بعيد من إيزيس و هاتور. لقد تماثل المصريون القدماء -كهم حضارة زراعية عرفها الإنسان- مع الزمن من خلال الزراعة فقسوا السنة والشهور والأيام، وحددوا الفصول وأيام

الزروع و الحصاد و الري بل إتهم تعاملوا مع مياه النهر العظيم من خلال هذه النظم الزراعية ، و المصري القديم عرف البعث و الثواب و العقاب في الآخرة. إنه ينتظر الآخرة^(٧٤) . وإضافة إلى هذا البعد الزراعي والعقائدي القديم، جاءت المسيحية و من بعدها الإسلام، فأسهما إسهاماً كلياً في ارتباط الانتظار عند المصري بالآخرة. حتى في [عصور الانقلاخ و الاستعمار ، ينتظر المربي الخلاص ، ينتظر المنقذ من القهر و الظلم ، و انتظار دائم و مستمر أصبح جزءاً من العقل العربي]^(٧٥) . و بالطبع كان لمصر فضل السبق في تجذير الظاهرة لأسباب كثيرة ، منها العقيدة و الزراعة و الحضارة و كثرة المحن و المستعمرين الذين مروا بها ، أما الحضارة الغربية المعاصرة فهي تعاني من الفراغ الروحي ، و قد أشار إلى هذا الخواء الروحي [الكثير من العلماء مثل " اشبنجلر " في كتبه " تدهور الغرب " و " استقشر " في كتبه " فلسفة الحضارة " و " كون و لسن " في كتبه " سقوط الحضارة " و يرى استقشر أن العالم في حاجة إلى نظرية كونية تُبنى على الفلسفة و الأخلاق ، بعد أن أفلست الفلسفة و أفلس الأخلاق]^(٧٦) . و هذا الفراغ الروحي كان عاملاً أساسياً في انهيار الحضارة الغربية ، و بقى وراء هذا الخواء الروحي رصيد ضخم من [الابتعاد عن القيم الدينية في المصور الوسطى و سيطرة الكنيسة و محاكم التفتيش و صكوك الغفران و الحكم بالحق الإلهي ، امتداداً إلى عصر النهضة و سيطرة العقل الذي أصبح ضد الكنيسة ، ثم وصولاً إلى تحرر العقل الغربي من كل القيم الدينية ممثلاً في الفلاسفة التي تنكر الدين و ترفع شعار الإلحاد و تُعطى من شأن الإنسان الفرد في دعوة السوبرماتية .. و لم في صيحة نبشته " لقد حل الإنسان الأعلى محل الله .. الإله قد مات تتويجاً كاملاً لظاهرة الفراغ الروحي]^(٧٧) . بينما نجد العقل المصري منذ أن عرف الإنسان البعث و الخلود و مروراً بدعوة إخناتون للتوحيد ، ثم المسيحية ، ثم الإسلام وحتى وقتنا الحاضر يسير وفق منهج ديني واضح يعلى من شأن الآخرة و يعمل قدر جهده من أجلها ، فالدنيا فانية ولا يبقى للإنسان سوى صله بالصالح ، الذي هو نخبه و ذخيرته بعد البعث مع إيمان كامل بضلالة الإنسان مهما بلغ إلى جانب الله المتشرد بالعظمة و الجلال . إنها حضارة قائمة على التجريد ، على التفكير و الروح معاً . إن مظاهر الانتظار في الأدب الأوربي تخفف كلية عن الانتظار في الأدب العربي عامة و المصري خاصة ، فهنا نجد - على سبيل المثال - " بيكت " في مسرحية " في انتظار

جودو ' ، والتي تقوم كلها - كما هو واضح من عنوانها - على الانتظار الذي يجسد صورة الحضارة الغربية المعقدة روحياً، نجد الانتظار في أعمال الكتاب المصريين يختلف وهذا ما سوف يشير إليه البحث في حينه، فإن كان الكتاب المصريون قد تأثروا بالمسرح الأوربي من ناحية البناء الدرامي للنص المسرحي غير أنهم لم يتأثروا كلياً بالظواهر الفكرية في المسرح الأوربي بما فيها ظاهرة الانتظار ، ذلك لأن الموروث الثقافي والأخلاقي والمفاهيمي يختلف بين الاثنين كبعد المشرق عن المغرب . إن تيارات الفكر الغربي وظواهره قد تعددت واختلفت في العصر الواحد ، أما تيارات الفكر المصري وظواهره فتكاد تكون واحدة على مر العصور فلم يطرأ عليها إلا نوع من التطوير الحتمي نتيجة للتفاعل الحضاري والتطور الديني ، فالصن الديني يكاد يكون واحداً سواء عند إخناتون أو سائت أنطونيوس أو ابن الفارض . في حين نجد التنوع والاختلاف بيناً في بلاد الإغريق حيث إسبرطة تختلف عن طيبة وأثينا حضارياً وعقائدياً ، حتى في القرن التاسع عشر نجد أن أشكال الحياة السياسية والاجتماعية في العالم الغربي قد تنوعت تنوعاً شديداً ، من الديمقراطية التقليدية في الولايات المتحدة إلى الملكية التقليدية في بروسيا^(٧٨) . فجوهر الحضارة الغربية تكون من مبادئ إيمانية ثلاثة [أولها إيمان بالعالم الطبيعي ، بأنه العالم الحقيقي الذي يجب أن نصرف إليه أذهاننا ونصب فيه جهودنا ، وثانيها إيمان بالإنسان بأنه أهم كائن في هذا العالم الطبيعي ، بل هو تاجه وغايته ، وثالثها إيمان بالعقل بأنه ميزة الإنسان ومصدر تفوقه وتفرده ، وهو الأداة التي بها يتوصل إلى الحقيقة ويكون ذخيره العلمية التي تؤلف لب حضارته وعنوان مجده ، وقد فعل هذا الجوهر فعله في صنع تقدم الغرب . ورسم صور الحياة في المجتمعات الغربية]^(٧٩) .

فالثقافة الحديثة في المجتمع الغربي تكونت فيما بين القرنين الخامس عشر والثامن عشر نتيجة اعتقاد المتعلمين رجالاً ونساء وكثير من غير المتعلمين في معتقدات خاصة عن أنفسهم وعن العالم وعما يستحق العمل في هذه الدنيا وما يمكن أدلوه فيها وهي معتقدات [لم يتمك بها أسلافهم في العصور الوسطى . كانوا يعيشون في عالم بدا لهم جديداً دامت أفكارهم عنه جديدة ، وإن لم تكن بطبيعة الحال جديدة كل الجدة ... وقد حوّر ' التنوير ' الذي حدث العقيدة المسيحية التقليدية تحويراً أساسياً ، وأصبح كثير مما يعتقد فيه الناس لا يتفق وبعض النواحي الهامة في هذه العقيدة^(٨٠) . فالفكر المصري

قوامه للثبات والفكر الأوربي قوامه التغير الذي قد يصل في بعض الأحيان من النقيض إلى النقيض في شتى مجالات الحياة وهذا مرتبط بالخواء الروحي المتأصل في الحضارة الغربية وعلى الرغم من أن الحضارة الغربية الحديثة لم تنشأ من فراغ ولم تنطلق من عدم، بل انبثقت من تراث حضاري تعاونت في تكوينه شعوب عدة سبقها في مضمار الحضارة بيد أننا يمكن ملاحظة أن لهذه الحضارة الآن مجريين رئيسيين الأول منهما قد تنوع تنوعاً كثيراً في العالم الغربي هما الديموقراطية التقليدية والشيوعية ولكن هذين المجريين رغم تباين نظمهما السياسية والاقتصادية ، وتضادم قوتهما ودولهما فهما من حيث الواقع الحضاري فرعان لمجرى واحد ، ومظهران مختلفان لحضارة واحدة يعبران عن تلافضات أصيلة في داخلها^(٨١) .

إن ظهور نظريات جديدة في الفكر الأوربي الحديث كان لها أكبر الأثر في عالم الفكر الأوربي يعكس لنا صورة الفكر الأوربي - الذي هو نتاج لحضارة المتناقضات كنظرية داروين في علم الحياة ، ونظرية ماركس في الاقتصاد والاجتماع ، ونظرية فرويد في علم النفس ، ونظرية اينشتاين في علم الطبيعة وهي نظريات مختلفة الميادين ومع ذلك فقد ارتبطت ببعضها في [مركب ثقافي واحد يقوم على أساس مشترك]^(٨٢) . إن نظرية داروين في التطور أقامت فلسفة تقوم على الدينامية والصيرورة ، فتغيرت نظرة الإنسان إلى حقيقة العالم وحكمها الإيمان بضرورة التغير والتحول وعدم الثبات الجامد ، ومعنى ذلك أن الإرادة أصبحت لها الأولوية على التفكير الذهني ، وأخذت عملية التفكير معنى جديداً وهو اتخاذ إجراءات عملية تحقق شيئاً في دنيا الواقع . ونظرية ماركس - الاقتصادية الاجتماعية نظرت إلى التاريخ على أنه حركة جدلية يقع فيها الصراع بين ضدين حتى يتولد منهما وضع جديد لا يلبث أن يصارع ضده حتى يتولد وضع جديد أخمر وهكذا ، وكان لها أكبر الأثر في لغت الأنظار إلى أن التغير يتم باستئثاره بواقعه من الداخل لا بفرضه من الخارج، أما نظرية فرويد فقد غيرت وجهات النظر إلى انحراف السلوك عن المرف المألوف ، وحثت على الغوص في أعماق النفس الإنسانية ، وجاءت نظرية النمبية لتطرح فكرة نمبية القيم وتسمية الثقافات^(٨٣) . وكلها نتاج لحضارة غاوية روحياً . وإذا فإن الانتظار في مسرحية في انتظار جودو هو انتظار [الله الذي لا يأتي أبداً تعبيراً عن الفراغ الروحي في الحضارة الغربية المعاصرة]^(٨٤) فقد كتب " بيكت " مسرحيته متأثراً

بالفكر الوجودي عند سارتر، وكامي، وميمون دي بوفوار وأعمالهم جميعاً - على تبليغها - يجمعها منطلق واحد هو إدراك عبث الحياة ومسيرة الوضع الإنساني، فالإنسان في محنته قد لجأ إلى الفلسفة التي تجعل من محنته محورها . . حتى إن الناقد المسرحي إريك بنطلي " يقول [إنها مسرحية تتضمن خلاصة الفكر الوجودي ، لقد كان يمكن أن يكتبها سارتر] ^(٨٥) ، فلا عجب إذن أن نرى في مسرحية بيكت الأحداث كلها تدور في طريق مقتر ليس فيه سوى شجرة واحدة جرداء . فنواجه منذ بداية النص فكرة الإجداد التي ترانف - عند معظم الكتّاب وكتّاب المسرح بوجه خاص في أوروبا - فكرة عقم الحياة وعذاب الإنسان في مفاه على الأرض . . . وبطلا المسرحية اثنان من المشردين هما (استراجوان، وفلانيمير) وهما مرتبطان ببعضهما ارتباطاً دام زمناً طويلاً وأنها يفكران في الانفصال عن بعضهما ، ولكنهما لا يستطيعان فعل منهما أمير الآخر بجمعية الاجتماع البشري الذي يتوق الإنسان إلى الخلاص منه ولكنه لا يستطيع منه فكاً، وكلاهما يعاني من آلام جسدية مبرحة يلتقيان عصر كل يوم لينتظرا (جودو) وهو شخص ما في يده تخليصهما مما يعانيان من صنوف الثقاء والألم .

- استراجوان : يجب أن يأتي إلى هنا .

- فلانيمير : إنه يقول إنه سوف يأتي على وجه اليقين .

- استراجوان : وإذا لم يأت ؟

- فلانيمير : سوف نحضر إلى هنا في الغد .

- استراجوان : ثم بعد غد .

- فلانيمير : ربما .

- استراجوان : وهكذا باستمرار .

- فلانيمير : المسألة هي . .

- استراجوان : متى يأتي . . .

- فلانيمير : أنت قل .

- استراجوان : لقد جئنا هنا بالأمس . ^(٨٦)

وفي خلال انتظارهما المستمر نجد أن مشكلتهما الرئيسية التي تواجههما هي كيف يقضيان الوقت ؟ كيف يمشيان إلى أن يحين وقت الخلاص ؟ يقترح استراجوان - كعادته

- أن يفصلا كحل ، ثم يعدلان عن ذلك ، ثم يقترح الانتحار كحل ثانٍ ، ولكنهما لا يستطيعان ، ولا يبقى أمامهما سوى الانتظار " جودو " الذي لا يلتقي بحاولان عمل أي شيء ولكنهما يفشلان حتى يدركان سخط ما يفعلان . . إلى أن يلتقيا بشخصين يطلبان المساعدة فيحاولان مساعدتهما فيفشلان في ذلك إنه [مقطوع رمزي عجز الإنسان فيه أن يمد يده بالمعونة للإنسان وبرزت الحاجة إلى عون خارجي]^(٨٧) .

وأمام هذا الفشل للذريع لم يبق أمامهما سوى الانتظار .

فلاديمير : دعنا ننتظر حتى نعرف بالضبط كيف نتصرف .

استراجوان : ومن ناحية أخرى قد يكون من الأفضل أن ننتهز الفرصة .

فلاديمير : إبتني شغوف بمساع ما سوف يقدمه لنا من نصيح وعندئذٍ أما أن نقبله أو نرفضه^(٨٨) .

وهكذا ينتظران ، ثم يفكران في الانتحار من جديد ، ويمعزان عنه إلى أن تنتهي المسرحية بطلب فلاديمير من استراجوان أن يشد سرواله الذي تهدل .

فلاديمير : سوف نشق أنفسنا غداً (فترة صمت) إلا لو جاء جودو ...

استراجوان : وإذا جاء ؟

فلاديمير : سوف ينقذنا .

استراجوان : حسناً ، هل نمضي ؟

فلاديمير : شد سروالك .

استراجوان : ماذا ؟

فلاديمير : شد سروالك .

استراجوان : هل تريد مني أن أخلع سروالي ؟

فلاديمير : شد سروالك .

استراجوان : (يتحقق من أن سرواله هابط) صحيح . (يرفع سرواله - صمت)

فلاديمير : حسناً ، هل نمضي ؟

استراجوان : نعم هيا بنا نمضي . [لا يتحركان] (٨٩) .

إن شد السروال إشارة واضحة إلى مواصلة الحياة - رغم عبثيتها - ومواصلة انتظار " جودو " الذي لا يأتي . ولعل في هذه الإشارة المريعة لمسرحية " في انتظار جودو " والتي هي تجسيد لظاهرة الانتظار في الفكر الأوربي - باعتبارها مسرحية قائمة منذ بدايتها وحتى نهايتها على الانتظار . يتضح الفرق بين انتظارنا وانتظار الغرب . ولا يخفى على الناظر تأثر الكتاب الغربيين بالمسيحية والتي تتضمن كثيراً من أصول الفكر الوجودي فحياة الإنسان في المسيحية لا جدوى منها في حد ذاتها إلا باعتبارها كفارة عن الخطيئة وانتظاراً للخلاص .. وتقوم العقيدة المسيحية على أساس أن السيد المسيح بتضحيته قد خلص الإنسان من الخطيئة الأولى - خطيئة آدم - وفتح أمامه طريق العودة إلى الجنة . وعلى الإنسان أن يعيش حياته على الأرض حاملاً صليبه الصغير ، أو تسطه من العذاب ليكون جديراً بهذا الخلاص . إن الانتظار الأوربي (الغربي) انتظار عقيم لأنه في انتظار الله الذي لا يأتي - في منظورهم - وهذا مرتبط بظاهرة الفراغ الروحي في الحضارة الغربية - دللت مسرحية في انتظار جودو على ذلك . ولسوف تردّد الرؤية وضوحاً عندما يتعرض البحث إلى تأثير المسيحية ثم الإسلام في إيمان العقل المصري بالانتظار ، حيث يبدو الاختلاف بين الظاهرتين - الانتظار الأوربي والانتظار المصري - أكثر وضوحاً وجلاءً .

الفكر والفن في مصر وظاهرة الانتظار :

كثير من النصوص المصرية القديمة التي وردت على لسان المفكرين ، وكذلك الكثير من التصالح الأدبية يتضح من خلالها مدى سيطرة فكرة الانتظار على عقول أصحابها وفي الأساطير المصرية القديمة نجد صدى فكرة الانتظار كجزء من تكوين العقل المصري واضحاً جلياً . وتعد المسرحية المنقوية - والتي يحتفظ بها متحف لندن - أول بحث فلسفي ، وأول مسرحية في آداب الدنيا وقد كتبت قبل الدراما اليونانية بنحو ثلاثة آلاف سنة كتبت عام ٢٤٠٠ ق . م ، وهي محاولة لتفسير أصل الأشياء . والفارق

للجوهري بين الدراما الإغريقية والدراما المصرية أن الأولى قد تدرجت في التكوين حتى بلغت مرحلة النضوج ، أما الثانية فقد وجدت كلمة ناضجة لم يعرقل سير الأحداث فيها فرق الممثلين كما في الدراما الإغريقية ، ويورخ البعض ، بل ويؤكدون أن بداية التفكير الأخلاقي يرجع تاريخها إلى عهد المسرحية المنفية ^(٩) . وهناك حوار من أقدم الحوارات التي وصلتنا لأحد الحكماء عبارة عن حوار بين إنسان يائس من الحياة وبين روحه ، يصف فيه الحالة العقلية والتجارب الباطنة لنفس معذبة تتكلم مما حلق بها من الظلم وسوء الطالع ويعد هذا الموضوع [أقدم قطعة أدبية تناول موضوعها الخبرة الروحية ، وتعد أقدم مقال يمثل لنا صورة مما ورد في سفر نبي الله "أيوب" عليه السلام وقد كتب المقال طبعاً قبل أن تظهر التجربة المماثلة لمثل هذا الشعور في شعر مماثل بين العبرانيين بنحو ألف وخمسمائة سنة] ^(١٠) . وهناك نصائح الحكيم "ابوار" الذي يتطلع إلى المستقبل متوقفاً إعادة البلاد إلى سيرتها الأولى ، فهو يرى الحاكم الأمثل الذي يتوق إلى قدومه بعد أن عانت البلاد من الظلم ، وهذا الملك المثالي الذي قد حكم مصر في يوم من الأيام باسم إله الشمس ، والذي يرى الحكيم "ابوار" في سلطته المقدمة العصر الذهبي للبلاد ، فيوازن بينه - الحاكم الأمثل - وبين الحكم الفاسد الذي ترزح البلاد تحت حكمه في عصره ، فيقول عنه [فهو يطفئ لهيب (الحريق الاجتماعي) ويقال عنه إنه راعي كل الناس ، ولا يحمل في قلبه شئاً . وحينما تكون قطعه قليلة العدد فإنه يصرف يومه في جمع بعضها إلى بعض وقلوبها محمومة (من الحزن) . أيقنه عرف أخلاقها في الجيل الأول ، فعندئذ كان في مقوره أن يضرب الشر وكان في قدرته أن يمد ذراعه ضده (يعني الشر) وكان في مقوره أن يقضي على بذرتهم هناك وعلى وراثتهم فأين هو اليوم ؟ هل هو بطريق المصادفة نائم ؟ ... انتظر إن بأسه لا يرى ..] ^(١١) . إن سؤال هذا الحكيم أين هو اليوم ؟ ، هل هو بطريق المصادفة نائم ؟ يدل على أن عصر الأمل في ظهور الملك الصالح كان في نظره أقرب ما يكون .. إنه الانتظار الموعود .

وها هو الحكيم "نرروهو" يخاطب الفرعون الظالم قاتلاً : [سأريك البلاد وقد صارت مغزوة تتألم ، وإن منطقة عين شمس لن تصير بعد مكان ولادة كل إله] ^(١٢) .

ثم يمضي الحكيم في وصف القحط الذي وقعت فيه البلاد ، وينادي بالكلمات التالية الهامة معلناً كنوم الملك الذي سيخلص مصر مما حلق بها [سيأتي ملك من الجنوب اسمه

'أميني' وهو ابن امرأة نوبية الأصل ، وقد ولد في الوجه القبلي ، وميتسلم التاج الأبيض ،
 ويلبس التاج الأحمر ، فيوحد بذلك التاج المزدوج ، سينشر السلام في الأرضين (يعني
 مصر) . على الوجه الذي يحبه أهلها وسيفرح به أهل زمانه ، وسيجعل ابن
 الإنسان^(٩٠) . اسمه بقاءاً لأبد الأبدن ... أما الذين تأمروا على الشر ودبروا الفتنة فقد أطبقوا
 أنفواهم خوفاً منه ؛ والامسيويون سيقتلون بسيفه ، واللومييون سيحرقون بلهيبه ، والثوار
 سيستسلمون لنصائحه ، والعصاة سيخضعون لبطشه وسيخضع المتمردون للأصل الذي
 على جبينه [^(٩١)] إنه انتظار للقوم للفعلي للملك المخلص ، الذي كان مجيئه هو الأمل
 الذي ينشده الحكيم ' يوار ' وهو الملك الذي ذكره الحكيم ' نغروهو ' بالاسم (ورسم
 كتابة الاسم (أميني) الذي استعمله نغروهو هو اختصار مشهور للاسم الكامل (امنحات)
 وواضح أنه المؤسس العظيم للأسرة الثانية عشرة والمصلح الذي أعاد توطيد سلطان
 مصر في العهد الإقطاعي حوالي سنة ٢٠٠٠ ق. م] ^(٩٢) . ومن الحكم التي تؤكد إيمان
 العقل المصري بالانتظار حكم ' أمينوي ' ووصياه لابنه يقول مخاطباً ابنه :

[إن البشر فهم من طين وقش . يعني اللين مصنوع من الطين مخلوطاً بالطين
 والله هو بانهم . فهو يهدم ويبنى ثانية كل يوم .

فيخفف ألفاً كما يشاء

وآلفاً يجعلهم مشرفين

ما داموا في الحياة الدنيا ،

وإنه لمعيد من يصل إلى الغرب (يعني الدار الآخرة) .

وهو ناج في يد الله [^(٩٣)] .

وإن عدم ثبات أحوال الإنسان ، وتوقفها على مشيئة الله تعالى ، قد حدا (بأمينوي)
 إلى تحذير ابنه من الاعتزاز بالثروة الزائلة : [لا تدعن قلبك يجري وراء الثروة

ولا تجهدن نفسك في طلب المزيد

عندما تكون قد حصلت (بالفعل) على حاجتك

وإذا جاءت إليك الثروة عن طريق السرقة

فإنها لا تمكث عنك زمن الليل ،

فحينما ينبلج الصباح فإنها لم تكن في بيتك بعد

لأنها تكون قد صنعت لنفسها أجنة مثل الأوز وصعدت إلى السماء .

أعبد (آتوم) إله الشمس عندما يشرق

وقل امنحني سلامة وصحة ،

وسمحك ما تحتاجه مدى الحياة وتأمين من الخوف [(٩٦)] .

ولا يخفى علينا ما في هذه الحكم من فكر قائم - كما هو واضح - على الانتظار، الناتج عن إيمان قوى بالدين والأخلاق . ولا تخفى على الناظر فسي نصوص الأخلاق والنصوص الأدبية في مصر القديمة قصة الفلاح الفصيح - وهي قصة مجهولة المؤلف - تعتمد اعتماداً كبيراً على الانتظار ، وتقع في ثلاثمائة وأربعين سطراً ، وتتكون من تسع شكاوى ، تشير كلها إلى إهمال الموظفين لواجباتهم، واضطراب وضعف الملكية وتشويش النفس والخداع ، وانحراف القضاء وارتشائه ، وهذه الشكاوى قطعة أدبية رائعة ، تعبر إلى حد كبير عن نضوج الوعي السياسي ، وأوضحت بجلال وبساطة أهم حقوق الإنسان ، وربطت بين السلطة والممونية ، بل واشترطت ضمناً بقاء الحاكم في كرسيه بمدى تنفيذه لالتزاماته تجاه رعيته ، وتتلخص هذه القصة في أن الفلاح الثائر (خون أنوب) كان في طريقة من قريته (حقل الملح) بالفقير ، بتجارة متواضعة إلى سوق المدينة للمقايضة ، وكانت الحالة تحتم عليه المرور من طريق به منزل رجل يدعى (تحوتي ناخت) وهو موظف صغير من موظفي (رنزي) " مدير البيت العظيم لفرعون " وعندما رأى تحوتي ناخت حمير ذلك الفلاح تقرب منه ، دبر حيلة لاغتصابها بما عليها ، فأرسل على الفور أحد الخدم إلى منزله فجاء بصندوق ملئ بنسيج الكتان، فأخرج للنسيج ونشره على الطريق العامة حتى غطاها كلها من حافة حقله المزروع قمحاً والواقع على الجانب الأعلى من الطريق إلى ماء الترعة الذي يقع في الجانب المنخفض منها، وكان ذلك الفلاح البريء - كما تقول القصة - يتقدم في سيره على الطريق العامة لكل الناس ، والتي شغلته ،

فأصبح بين خيارين إما أن يسير في الماء وهذا مستحيل ، وإما أن يسير في الجهة العليا محاذياً حافة حقل القمح ، وفي أثناء السير التقم أحد الحمير بضع سيقان من جنود القمح ، وهنا قبض تحوتي على الفلاح وعلى حميره ، ولما طالب الفلاح بحقه ضربه وجلده ، ولم يعياً تحوتي بصياح الفلاح واحتجاجاته ، وقضى الفلاح المسكين أربعة أيام يرجوه فيها إرجاع الحمير بدون جدوى ، وطوال هذه المدة كان الفلاح يتكلم لبعده عن أسرته التي أشرفت على الموت من الجوع فصمم على رفع شكواه إلى مدير البيت العظيم نفسه والذي حدث في ضيعته ذلك الاعتداء الصارخ ، ولكن شكواه الأولى ضاعت بين الحاشية والمنافقين ، ولكن الفلاح لم يئس وانتظر ثم خاطب المدير بفصاحة تأثر اللب قاتلاً : [الأك و والد اليتيم وزوج الأرملة وأخ لمن هجره الأهلون ومستر من لا أم له دعني أضع اسمك في هذه الأرض فوق كل قانون عادل أيها القائد الذي لا يشوبه طمع ويا أيها الرجل العظيم الذي يتجنب الصغائر ، ويحطم الظلم ويثبت الحق .. أقم العدل أنت يا من قد مدحت ، ويا من يمتدحه المستحقون لكثف عني الضر ، انظر إلى باقي أحمل أثقالاً فوق أثقال حق أمري ، انتظر ، فأني في حيرة] (١٧)

وكانت فصاحة الفلاح سبباً في تأجيل النظر في قضيته ، فلما بهر مدير البيت العظيم بفصاحة الفلاح قص على الملك القصة ، فطلب منه الملك ألا يقطع برد في القضية ، وأن يأتي بالفلاح الفصيح مرة أخرى ، ليرتجل خطاباً أخرى ، وكذلك أمر بتدوين ذلك... ويبتدئ الفلاح خطابه الثاني بالتقريع - بفصاحة بالغة - فيقلعه (رنزي) مهدداً فلا يثنى ذلك من عزم الفلاح ، بل يواصل تقريره ، ويمجّب الملك ، والفلاح ينتظر ، فينظم خطابه الثالث جاعلاً من قضيته الفردية قضية عامة شاملة تتناول حقوق كل الفقراء والمحتاجين .. وكان مما قاله لمدير البيت : [إن كبار الموظفين يأثرون السيدات إن الذي ينبغي أن يستأصل الشرور إنما يرتكب هو نفسه نفس المظالم ، لقد وليت لتقضي فيما بين الناس من خصام ولتعاقب المجرم ، وما أراك تفعل شيئاً ، غير أن تتاصر النصوص !! لقد أولاك الناس تقهم فملت في الحكم كل الميل ، لقد وليت أمر الناس لتكون حصن البائسين ، فحذار أن يفرق البائس في مائك الجارف] (١٨).

وهكذا بعد كل خطاب ، يعرض الفلاح نفسه إلى الجلد والتعذيب ، ولم ينش عن عزمه ويواصل خطابه منتظراً الفصل في القضية ، حتى وصل إلى الخطبة أو الشكوى

التسعة والتي يذكر فيها مدير "البيت العظيم" يخطر الانضمام إلى جانب النش لأن من يأتي فعلاً كهذا [لا يرزق أولاداً ولا يجد من يرثه على الأرض، ومن يقطع في سفينته - النش - فلن يرسو على الأرض ولن تربط مراسي سفينته في الميناء ومن لا يكثرث لا أمن له، ولا صديق لمن يصم أذنه عن الحق، والجشع، ولا يحظى بيوم سعيد أنظر إلي أثبت شكواي إليك ولكذا لا تنصت، فسأذهب إذن وأثبت شكايي منك إلى "أنود"، ولما كان أنوب هو إله الموتى فإن الفلاح كان يقصد من ذهبه إليه أنه سيبتحر^(٩٩)، وفي النهاية يسفر الانتظار الطويل للفلاح عن عدالة الحكم ومعاقبة (تحتوي ناخث) ومصادرة ممتلكاته وإعطائها كلها للفلاح النصيح .

وهكذا نجد ظاهرة الانتظار واضحة في تفكير المؤلفين المصريين، في قصصهم وأقوال حكمائهم تلك التي تشير إلى انتظار الملك العادل المخلص - وما أكثرها - على ما فيها من دلالات واضحة على الرقي الأخلاقي، والتمحضر في الفكر والاجتماع والسياسة والاقتصاد وجميع مناحي الحياة . و الأساطير الفرعونية تقوم معظمها على الانتظار، فبغلاف أسطورة أوزوريس وإيزيس والتي كانت تمثل في المعابد المصرية القديمة أثناء احتفالات القنماء المصريين بأعيادهم السنوية، والتي تتضمن فيها ظاهرة الانتظار ومدى سيطرتها على الفكر المصري بداية من بحث إيزيس عن أثناء أوزوريس في البلاد، وانتظارها تحت الشجرة التي حملت منها، ثم انتظارها حتى وضعت طفلها "حورس" وغروبها به بعيداً لرعايته حتى يكبر الخ . نجد أيضاً أسطورة شجرة الجميز^(*) وملخصها [أن القنماء المصريين تخيلوا أن روح " حتحور " أو " نوت " آلهة السماء تسكن وتحل بشجرة الجميز، وترينا النقوش الكثيرة روح المتوفى وفقاً تحت هذه الشجرة على هيئة طائر له وجه الإنسان قائلاً : يا جميزة " نوت " أعطيني الماء والطعام والهواء لأعيش، فبرز منها سيدة وتطل عليه حاملة على إحدى يديها مائدة صغيرة عليها قراييس مختلفة، وتمسك بالأخرى إباء به ماء لتمده بالماء والغذاء^(١٠٠) . ومن هنا جاء تقليد المصريين لشجرة الجميز، فلا تكاد جبانة من جبانة القرى تخلو من شجرة جميز - حتى أيامنا هذه - اعتقاداً منهم بأن الروح تقف عليها مساء كل خميس، ويعتقد الناس أن قطعها أو كسرها مجلبة للتشاؤم ومن أشهر الأشجار شجرة جميز المنفورة بجيزة الروضة

بالقاهرة ، وشجرة جميزة العثراء بالمطرية ، يلجأ إليهما الناس مارين تحتهما زحفاً لقضاء الحاجات أو للتبرك بهما (١٠١) .

إن الفن المصري بجميع أشكاله والأدب المصري بجميع صوره يمتاز بالدقة والوضوح والصدق ، والبساطة والعنوبة ، وحبه للتوقيع والترجيع في تماثل يحكي الطبيعة المصرية ، فالنيل في الفن المصري له ضفتان ، ومن يمين وشمال سهلان ، يكتنفهما من شرق وغرب صحراوان - حتى النيل نفسه في تصور المصري نيلان واحد له والآخر في السماء للأجانب - والوادي وجهان قبلي وبحري ، وتاج مصر يجمع للرمزين معاً لقد أرى هذا التلاقي [على مصر أسلوب التماثل في البناء والفن ، والتناغم والترجيع والتوقيع في الأدب] (١٠٢) . حتى المعابد المصرية صفان ، والآلهة نوعان أرباب وربات ، حتى الروح لها قرينة ، ولكل إيمان حيلتان في إيمان بالبعث والنشور ، والكتابة الهيروغليفية صفوف وأتھر متوازية ، وطريقة الكتابة عند المصريين تختلف عن غيرهم.... [إن الطباقي في الأدب العربي ، لفظ وضده .. ولكن المقابلة في الأدب المصري نظير ونظير يتناغيان ... هذا الانسجام طبع الفنان المصري على التقسيم والتوزيع المنسجم] (١٠٣) . وهذه الثنائية - في جميع مناحي الحياة - كانت ولا تزال عاملاً من أقوى العوامل التي جعلت العقل المصري يؤمن بالانتظار ، فالفنان المصري دائماً يربط الحاضر بالماضي ويربط الاثنان معاً بالمستقبل المجهول لذا فهو في حالة قلق وانتظار مستمر ، ومن ثم انعكس ذلك على فنونه وأدابه بشكل واضح .

إن الروح المصرية - وهي روح موهوبة تميل كثيراً نحو التاريخ وتجتهد بحماس فطري للانهية [أدركت أن الماضي والمستقبل عالهما الكلي وأدركت أن الحاضر...إنما هو حد ضيق بين بعدين لا قياس لهما .. إن الحضارة المصرية تجسيد للقلق - صلة الروح بالبعد - تقع على المستقبل ، ظاهر في اختيار الجرانيت والبازلت كمادة للنفحت ، كآنية المنقوشة ، وفي إتقان جهاز متفوق للإدارة وشبكة الري ... وبحكم الطبيعة فإن نطق بشأن الماضي مرتبط بهذا القلق على المستقبل] (١٠٤) وهذا القلق يرتبط بما بالانتظار كجزء من مكونات العقل المصري .

الفصل الثاني

التطور والنضج والاكتمال

١ - التطور : في مصر القبطية

أن الناظر إلى المسيحية يجد تشابهاً كبيراً بينها وبين العقائد المصرية القديمة ، وقد لاحظ هذه المشابهة كثير من الباحثين في التاريخ والحضارة وعلم الديانات ، فتمد المسيحية امتداداً أو تطوراً للعقائد المصرية القديمة ، فالإله تحوت حين رد البصر إلى ' حورس ' بعد أن فقأ عينه ' ست ' خلال الصراع الدائم بينهما صورة ظهرت في العهد الجديد ممثلة في السيد المسيح عليه السلام يرى الأعمى ، وإيمان المصريّين بالثالوث (إيزيس . أوزوريس . حورس) كان قبل قول المسيحية بالأب والابن والروح القدس وعلى حد تعبير - أميلينو المستشرق الفرنسي [إن روح الله القدوس في دستور الإيمان المسيحي ، إنما يقوم مقام ' الإلهة الأم ' في عالم اللاهوت المصري]^(١٠٥) . حتى فكرة المخلص عرفتها مصر بعد عصر الأهرام وعنها أخذ العبرانيون ، فالمسيحيون بعد ذلك ، ولا غرابة في ذلك فحين نجد في [كتب مصر المقعبة الاعتراف بالخطيئة الأصلية .. والوعد بالإله المخلص وتجديد البشرية]^(١٠٦) إن إيمان الإنسان المصري المبكر بالدين ممثلاً في توحيد إخناتون ، الذي نفذ تفكيره في وقت مبكر إلى ما وراء المادة هو الذي مهد الطريق لكثير من التطورات التي ظهرت في الديانات فيما بعد ، فالإصلاح [الذي أدخله إخناتون في أيامه يعد انقلاباً بعيد المدى لا يقل عن الانتقال من الوثنية إلى المسيحية وأبعد مدى من الانتقال بعدها من المسيحية إلى الإسلام]^(١٠٧) .

إنَّ إيمان المصري بالتوحيد ، أو حتى في عبادة من العبادات كالنيل أو الشمس قد طبعه على الحساسية واستشعار الواجب ، والإيمان والخير والفضيلة والعدل والرحمة ، فجاءت المسيحية بالطيبة والسماحة تحقيقاً للأوزيريسية ، وقد اتخذت المسيحية علامة الصليب من علامة الحياة (أولخ) أو (عنخ) عند قدماء المصريين حتى البخور أخذت فكرته الكنائس المسيحية عن مصر القديمة حين كان البخور رابطة الألفة بين الآلهة^(١٠٨).

إنَّ أساس منطق للخلود الفرعوني هو نفسه الأساس الذي قام عليه تصور الديانة المسيحية بل هو جوهرها برمتها، فُتصور الأناجيل أنه قيل مجيء المسيح عليه السلام لم يكن هناك خلود وإنما كان جميع الناس يذهبون إلى هاوية العالم السفلي المظلم، ويمجىء المسيح عليه السلام واستشهاده وموته ، ثم عودته إلى الحياة وذهابه خالداً إلى عالم السماء نظراً لطبيعته الإلهية التي تسيّر جنباً إلى جنب مع طبيعته الإنسانية، أو لتأكيد المسيحيين أنَّ لاهوته لا يفارق ناسوته لحظة ولحدة ، فإنه قد كتب للخلود لكل من يؤمن به حيث سيصبح كل من آمن بالمسيح بمثابة ابن له ، يخلون مثله عبر هذه النبوة ، ولذا لا نتعجب كثيراً من كثرة ترديد المسيحيين لندائهم (أبانا الذي في السماوات) عند كل صلاة أو في كل احتفال ديني أو عند إقامة شعائرهم الكثرية في المناسبات الاجتماعية المختلفة () .

وكما كان إخناتون [رسولاً لكل من عالمي الطبيعة والحياة الإنسانية ، كان عيسى يستقى دروسه من سوسن الحقل وطيور الهواء وسحب السماء من جهة ومن المجنح الإنساني الذي يحيط به من جهة أخرى ، كما يتمثل في مثل قصصة (الابن المبذر) أو (الطيب السامري) أو (المرأة التي أضاعت قطعة من نقودها)^(١٠٩) وكلها نجد لها جنوراً وأصولاً مصرية قديمة - فعلى ذلك النمط استقى ذلك الرسول التأثير - إخناتون - تعاليمه من التأمل في مشاهد عالمي الطبيعة والحياة الإنسانية معاً . لقد وجد المصري في المسيحية ما يلائم حضارته وعقائده وحتى احتفالاته المنوية ، فعلى سبيل المثال : قبل الاحتفال العظيم [بمسرحية الآلام كان الكهان يرتلون أناشيدهم، حليقي الرؤوس ، بثياب بيض، أمام لوحة قديمة للأُم العذراء (إيزي) وهي ترضع طفلها الإلهي (حور) الشمسي في العقيدة الملكية القديمة ، لتبدأ بعد ذلك الاحتفالات في أولخر شهر ديسمبر أي في الوقت الذي يتفق ومولد الشمس^(١١٠) ويستمر الاحتفال بالمرحلة ثلاثة أيام متتالية يوم [مات أوزير غداً وسط نحيب الجماهير ، ويوم البحث عن جثته وسط تلفف الجماهير على

ربها ، واليوم الثالث يوم الثور على جثته الطاهر وتولمته المجيدة وسط تهليل الجماهير وفرحها [^(١١١)] . ليصبح ذلك عيد القيامة المجيد أعظم الأعياد المصرية ، تذكره بقرام القدي الأعلام من بين الأموات، وصعوده إلى السماء بعد موته بأيام ثلاثة ، ليجلس عن يمين عرش أبيه السموي.

إن " جوزس " الطفل الإلهي المعجزة ، [ذلك الذي أصبح في اللسان اليوناني " هيرقراط " أو " هيروكراتيس " وكان يمثل بهيئة طفل سنين ومنص إسمه ، أو أحياناً كان يمثل على هيئة المحارب الرابل ، أو القارس يقذف برمح نحو عدوه الذي يبدو أحياناً على هيئة القساح من تحت ، وذلك على نحو ما يبدو في القديس جورج في الفن المسيحي] ^(١١٢) كان صاحب قديمة ولعبة - ولا يزال حتى اليوم - عند مسيحي مصر ، ونظم له الأعياد السنوية في قرية فرعونية قديمة صغيرة قديم (موت ديمسيوس) تحت اسم المار جرجس . ثمة وجه اتفاق آخر جعل الإنسان المصري يربط بين المسيح وبين أوزير ، فإذا كان أوزير قد ساد أرجاء المسورة وسيد كافة البساتين ، ولطاع جميع الإلهة الأخرى ، فلا شك أنه استقبل كل الأسلاب والروايات مثل تلك التي كتبت تنسب إلى المسرة [الذين يقاتلون البحيرات بكثرة ينطقون بها ، أو يسمون الأطراف المقطوعة تفر إلى ألسنتها ، أو يحون الموتى] ^(١١٣) ولا مانع بعد ذلك أن يصبح هو الإله صاحب المعجزات الكبرى خاصة العلاجية منها ، ويصبح هو [صاحب إنشاء الزيفي المصنوع على هيئة الصليب] ^(١١٤) أو [صاحب قلب المقدس ، وابن الله الوحيد الذي كاله البشر فحملوا ثم خطونة عالمية لا يفرقا إلا الخلاص ، بالإيمان به ، وبالقسود ، ويتصالي جرات من القيد تمل روح ابن المراء تسرى فيه الروح الفائقة أو تسرى فيه الطبيعة الإلهية ومن ثم أصبح هو بدلاً من الإله الوحيد الذي يمكنه تحويل الماء إلى نبيذ ، وإلحاق جمع غير في الفكر ، بتحويل قليل الطعام إلى كثير ، وإيقاظ المرضى من كل نوع] ^(١١٥) . هذا الاتفاق بين المسيحية وبين عقائد مصر القديمة جعل المسيحية في مصر ذات شكل خاص يختلف عن المسيحية الأوربية في كثير من المعتقدات ، ولعل ذلك - إضافة إلى العوامل السابقة - هو الذي جعل ظاهرة الانتظار في الفكر المصري ذات صبغة خاصة تختلف اختلافاً بئناً عن الظاهرة في الفكر الأوربي ، لقد مصورت مصر المسيحية حتى دلت فيها دون غيرها [قبلية ، وكلها صافات الأراء اتخذت مصر موقفاً

وكانت برأي خالص بها من فرط إيمانها بذاتها وطلاقة التحدي فيها . ولم يزل مصر
الشعور بنفسها ، بل اعتكافها بما أعطت حتى ذهب الأقطاب في احتدام اضطهاد الرومان
لهم بأن السيد المسيح لم يولد في (بيت لحم) وإنما ولد في (هيراكليونبولس) في الطيبة
في صعيد مصر ^(١١٦) وهذا الشعور بالتفاهر جعل الكثير من المدارس يجمع على أن
المسيحية في مصر كانت تعني القومية المصرية ، وكانت الكنيسة القبطية تسمى الدين
والدولة معا في وقت واحد ، فكانت بمثابة لزعزعة التي تنفك بها الأمة لمجاهدة أي خطر
كلام ملحد ^(١) ، والرهبة في مصر القبطية تختلف عن الرهبة عند اليونان وعند الغرب
بوجه عام فهي ليست أمراً روحانياً صرفاً ، بل كانت علماً في التطور الاجتماعي ،
والتطور الديني فالتوت تهماً لذلك في مصائر البلاد برمتها ، فربحية آباء الصحراء فيها
إفتاح من مفتاح لنفس المصرية ، فعين يعكف الصانع المصري على عمل ، وحين
يعكف الفلاح المصري على حقل يعكف الراهب المصري على نفسه يزرعها
ويصنعها... الصانع والزراوع والراهب صلوة خلوص إلى شيء وعكوف على شيء ^(١١٧)
وهذه العكوف مرتبط بالانتظار لعملية الرهبة في حد ذاتها ، وما يصلحها من اعتزال
في نموذج متطور للانتظار ، حيث نجد أن الانتظار أخذ بعداً روحانياً إيجابياً . فأصبح
ذاتاً مميزة ، غير أننا لا يمكن بحال أن نستبعد تأثير العوامل الأخرى كالزراعة
والمضارة القديمة ودورها في هذا التطور . فقد قال أحد الحكماء [إن الذي تزرعه أنت
بنفسك لا يحي إلا لموت * فرد عليه القديس بولس * يا جاهل إن ما تزرعه أنت لا يحي
إلا إذا مات ليست هذه الكلمات التي فاه بها القديس بولس إلا تلميحاً لما تركته الجذوة
السنوية في الحياة النبتية التي من شأنها الموت ثم الحياة من التأثير الموق في عقول
الكنسين ^(١١٨) فالتطور الذي طرأ على العقل المصري منذ إختلاق الذي آمن بالتجريد قبل
الأديان والتجرد حيث جرد إختلاق نفسه من كل الألقاب ، فأبقى لقب الملك الإسبراطور
ومضى نفسه (المعش على الصدق) وذلك حين شعر بضلالة الإنسان مهما بلغ إلى جانب
الله المتجرد بالعظمة والجلال . فكان ذلك إرماسة لكل من جاء بعده من ديانات المنطقة ،
ثم جاءت المسيحية فأعطت وأخذت من ديانة مصر القديمة ، فوافقت هوى العقل المصري
- الذي جعلها قبطية - وعن طريقها ازداد العقل المصري إيماناً بالانتظار لما فيها من
شرائع وعقائد غنت الظاهرة ونمتها في رحم الفكر المصري ، فيها هم آباء الصحراء الذين

اعتزلوا مجتمع المدينة لاحتجاجاً على الحكم الأجنبي ، وظلوا في الصحراء بينون الأديرة التي كانت أشبه بالمستعمرات الزراعية الصناعية التي تسد جميع حاجات أفرادها ، بل كانت توزع منها الصنقات على نزلاء السجون بما في المسيحية من عطف على المخطئ وتسامح مع المسيء. وهذه العزلة من غير شك تمثل مرحلة من مراحل تطور العقل المصري وارتبطته بالانتظار فتحت بغرض آباء الصحراء معركة الشهادة ضد الحاكم الأجنبي. لقد صارت ظاهرة الانتظار - في مصر القبطية - بما فيها من انتظار المخلص وتطهير النفس عن طريق التمسيد ثم الرهينة والاعتزال - أكثر وضوحاً وتطوراً حتى جاء عمرو بن العاص إلى مصر فاتحاً ناشراً للإسلام الذي كان له دور كبير في بلورة الظاهرة ونضجها واكتساحها ، فأصبحت أكثر وضوحاً ولحقت سمتاً مميزاً وهذا ما سوف يقف البحث أمامه .

(٢) التضع والافتئال . . في مصر الإسلامية

لقد تجلوب الفكر المصري مع العقيدة الإسلامية لما وجد فيه ما يوافق عقائده القديمة ، فمصر القديمة قالت بالصاب في الآخرة ، وإخفاقون نادى بالتوحيد ... وكان المصري القديم حين يمد يده يكتب عليه يناشد الأحياء المارين به ، الدعاء له ، كما يقرأ المسلم الفتحة رسائل رحمة من الأرض إلى السماء ، فإذ كانت المسيحية تأصيلياً للأزوريسية ، فـ [إن تكلمه فرعون دلالاته أن الوعي بالمقدس في مصر ، وجد له بؤرة يلتزم بها سلوك الناس. لابد من وجود كبير قادر نسبياً لونهي التفكير إلى الأعدر والأعظم.. إلى الله الذي ليس كمثلته شيء]^(١١٩) لقد توصل إخناتون إلى التجريد ، وجاء الإسلام ليوصل ذلك ويؤكد التجرد الكامل ، فالحيوة في الإسلام دار ممر والآخرة دار ثبات ومقر لو هي على حد تعبير الإمام الغزالي [الدنيا مزرعة الآخرة ولا يتم الدين إلا بالدنيا .. والملك والدين يؤمن .. فالدين أصل والسلطان حارس ، وما لا أصل له فهدوم وما لا جوارس له فضائع]^(١٢٠) وهذا يعني أن الإنسان في ظل الإسلام يعيش حيتين حياة يعيشها ، وحية ينتظرها. ألهم في هذه الذبومة تجسيد كامل لظاهرة الانتظار في الفكر والوجدان لدى المسلم بوجه علم والمسلم المصري بوجه خالص نظراً لموروثاته السابقة حضارياً وعقائدياً وطبيعياً ١٢ .

إن قصة يوسف عليه السلام - كما وردت في القرآن الكريم - فيها تصمود حي
 لظاهرة الانتظار منذ لحظة قد يقرب عليه السلام ليوسف وحتى تولية يوسف عليه
 السلام وزارة مصر بعد تغييره السبع المعجف والتي تكلل السبع السنان وكذلك المعجلات
 والخضر والأخريات اليابسات، قد أمر يوسف عليه السلام الرؤساء، فاجترقت السمان
 والمعجلات الخضر هم سبع سنوات مخلصوب ، والمعجلات اليابسات سبع سنوات مجدبة ،
 ثم بشرهم بالعلم القائلين لا يقلبه رمز في رؤيا الملك . ليصبح يوسف بعد ما أمناً على خزائن
 الأرض بعد أن كان سجيناً . وعمل الناس جميع احتياطاً لهم لانتظار السبع المعجف ..
 وجاءت وموت عليهم سنوات قسط تصلوها حتى جاء العلم القائلين - ولول ما بلغت القنطر
 في قصة يوسف عليه السلام أنها كانت على أرض مصر وفي [عصر الهكسوس
 (١٧٢٥ - ١٥٧٥ ق. م)] ^(١١١) . ولهذا دلالة الواضحة وهي أن الناس في مصر منذ
 قدم المصريون قد جرىوا الانتظار علماً لمدة خمسة عشرة عاماً عاشوا سبياً في رغد
 ينتظرون سبياً شديداً ظنوها في انتظار علم ثلثين كلة رعد وخير وفير .. وهذا في
 نظري - أسهم بشكل أو بآخر في تصيل الظاهرة في الوجدان والفكر المصري بحيث
 صارت جزءاً من تكوين العقل المصري . أما تاني ما بلغت القنطر طريقة سرد القرآن
 الكريم لقصة يوسف وما تبعها من أحداث كان منها إصابة بني الله يقرب عليه السلام
 بالعمى ، فظل منتظراً حتى أتى الفيض عليه لفرق بصيراً وجمع الله ثلث ليرة يوسف
 الصديق على أرض مصر .

وثالث ما بلغت القنطر هو دعوة يوسف نفسه لأهل مصر إلى توحيد الله - كما
 ورد ذلك في القرآن - [إني تركت ملة قوم لا يؤمنون بالله وهم بالآخرة هم كافرون
 واتمت ملة أبيي إبراهيم وإسحاق ويعقوب ما كان لنا أن نشرك بالله من شيء ذلك من
 فضل الله علينا وعلى الناس ولكن أكثر الناس لا يشكرون يا صليحي السجن قريب
 مقربون خير لم الله الواحد القهار ما تعبدون من دون الله إلا أسماء سميتموها أنتم
 وآباؤكم ما أنزل الله بها من سلطان إن الحكم إلا لله أمر ألا تعبدوا إلا إياه ذلك الدين القيم
 ولكن أكثر الناس لا يعلمون] ^(١١٢) . فلو سلطنا مع بعض الباحثين - بأن قصة يوسف
 عليه السلام كانت في عهد الهكسوس نعرفنا أن هناك دعوات للتوحيد في مصر سبقت

صبر إخناتون وعلى الرغم من أن قصة يوسف الصحيح قد وردت في التوراة أيضاً بيد أنها تختلف اختلافاً بيناً عنها في القرآن الكريم حيث إن القرآن وحده هو الذي انفرد من دون التوراة - بتكرار دعوة يوسف عليه السلام وهو في السجن [إلى توحيد الله وبثه العقيدة الصحيحة، ويظهر جلياً في هذه الدعوة لطف مدخله إلى النفوس وسيره خطوة خطوة في رفق وتؤده]^(١٣٦) لما رابع ما بلغت النظرة أنه لم يصلح شيئاً عن قصة يوسف أو غيره من أنبياء الله الذين جاءوا إلى مصر في الأثر المصرية القديمة، فلا نجد ولو مجرد إشارات تشير إلى ذلك ومرد ذلك إلى قوة الحكومات المركزية وسيطرة فرعون الإله حيث كانت الكتابات والنقوش لا تهم إلا بإثبات منه وإثبات الكهنة ، وبالطبع كان من مصلحة الفرعون التمسك على الحكم ألا تذكر قصص هؤلاء الأنبياء ومراعاتهم مع القراضة قبله. هذا بالإضافة إلى وجود يوسف ويعقوب على أرض مصر في وقت واحد ، وكان من قبلها قد مر بها إبراهيم وابن أخيه لوط ثم للمرة الثالثة بعث على أرضها موسى وأخوه هارون وهو أمر لقصص الله به مصر^(١٣٧) . ودلالة هذا أن مصر كانت فصلاً في كل دين سامي شرفت أرضها بزيارة إبراهيم ولوط وبين ربوعها بعث الله يوسف وجعله مع أبيه يعقوب ، وعلى ضفتي نيلها ولد موسى وهارون، ثم أقبل بعد زمن طويل المسيح عيسى بن مريم ولله على أرضها عليهم جميعاً السلام ... وبهذا كان الأمر حين ورود هؤلاء الرسل إلى مصر سواء قبلوا فيها أم لا. ولذا على أرضها لم يعثوا فيها داعين إلى التوحيد جعل مصر أرضاً خصبة مهواة روحياً لتقبل الإسلام الذي نثر فيها وتكثر بها ، وهذا دليل على أن الموروث الروحي في مصر موروث عريق وأصيل ضاربة جذوره في القدم منذ أقدم العصور وهذا ما صبح ظاهرة الانتظار بسلفت روحية أصيلة جعلتها تختلف - شكلاً ومضموناً - عن الانتظار الأوربي .

قد ذكر القرآن الكريم مصر في أكثر من موضع وقد صاهر الرسول (ص) مصر، بل إن السيدة مارية القبطية هي التي أنجبت له - صلى الله عليه وسلم - الولد ، ومن قبلها كانت "عاجر" المصرية زوج أبي الأنبياء إبراهيم ولم يسامحوا عليهما السلام الجد الأكبر العرب ، إن مصداً - صلى الله عليه وسلم - قد لفتت مصر بوصية خاصة وذلك بقوله " إنكم ستقبحون أرضاً يكره فيها القبراط فاستوصوا بأهلها خيراً ، فإن لهم ذمة ورحماً " وفي رواية أخرى " فإن لهم ذمة وصبراً " وقد نثر الإسلام القوي هذا الحديث

في شرح صحيح مسلم [باب وصية النبي (ص) بأهل مصر] بقوله: [ولما أرحم فلكون هاجر لم إسماعيل منهم ، ولما الصبر فلكون مارية لم إبراهيم منهم] ^(١٢٦) . فملاحة مصر بالتراث الروحي علاقة أصيلة ، علاقة مصاهرة منذ القدم فلا عجب بعد ذلك من كون مصر قد شربت الإسلام فمت به ونمته ، فلم يمح الإسلام شخصيتها [بل أضاف إليها عمقاً جديداً .. وأضاف إليها فضلاً جديداً يوم حملت مسئوليتها في السلم والحرب فافضت عنه في مواقفه الكبرى ، وحمّت حضارته التي تهددها هولاكو والصليبيون ، فوق ما علقه على أرضها برصيدا الكبير في صناعة الحضارة] ^(١٢٧) إن الوجدان الديني والميراث الروحي بالنسبة للإنسان المصري هو القيل بالنسبة لمصر "الوادي" فالوحي الديني والحق الديني هو [نهر القيل المعنوي حين يفرض يكون الإلحاد ، وحين يفرض يكون التعصب والمصري لا يحب التطرف في شيء ، يكره الإلحاد ولا يحب التعصب] ^(١٢٨) . ومن ثم كان الإنسان المصري معادلاً موضوعاً لكلمتي "الوسط والاعتدال" ، فهو حين يقدم على أمر يقدم رجلاً ويؤخر أخرى ، ويعطي لنفسه فرصة كبيرة للتفكير ووزن الأمور بميزانه الخاص الناتج عن هذا الإحساس المتفق لذا فهو يتردد ، يقف ويتأمل ، ثم يقدم ، أو يحجم ، والتردد والتأمل والإحجام مرتبط - دون شك - بالانتظار . وإذا سلمنا بأن الحضارة المصرية هي القاعدة الكبيرة للديانات السماوية بشوقها إلى المطلق، ونزوعها إلى التجريد ، ولوعها بالقيم في الفكر والروح نستطيع تفسير رؤية أسيادة القانون لجامع السلطان حسن مثلاً على أنه [فن فرعوني ولو أنه أثر إسلامي ...] إن القبة هي الترجمة الإسلامية للهرم .. لقبة هرم ترفق المسلم المصري في بقلته ، من رفاق الدين الجديد ، فاستلخر الخط بعد صلابته وثبات ... والمثانة هي الصورة الإسلامية للمسلة .. إن داخل كل مثانة مسلة في الشكل والروح] ^(١٢٩) . فالحق الديني الذي يحتويه كيان الإنسان المصري يقف وراء نظراته الصلبة سواء كان ذلك في الديانة المصرية القديمة أو في المجرّد الإسلامي فمن الطريف أن لمصر قبل الإسلام حرمت لحم الخنزير ، منذ اتخذ (مت) هيئة خنزير وفقاً عين (حورس) فحرمت الديانة المصرية لكل لحم الخنزير ، وكان المصريون اقتناء وبنون بفحص طهارة الذبائح ومطابقتها لمقتضيات الطقوس الدينية] ^(١٣٠) . ومن الظاهرات ذات الدلالة على تفرد القيل المصري في طبيعة تكوينه - ومن بينها الانتظار - وخوف هذا القيل موثقاً بطق وطبيعة

الإسلام السليمة ، موقف الوسط والاعتدال الناتج عن التروي وعصق الفهم ، موقفاً يوافق طبيعة مصر السهلة بلا كثرة ولا تعقد ، ذلك عندما انتشرت الفرق والنحل في العالم الإسلامي من شيمة وخوارج ومعتزلة ، رفض العقل المصري إتباع الآراء والأهواء ، فلم يتجاوب مع أي فرقة من هذه الفرق ولاذ بالتعني الجامع مؤشراً للباب على الحشو والقشور والفضول ويمثل ذلك في [مقولمة ذي النون (المصري) والبويطي الذي توفي سنة ٢٣٠هـ معذباً في سجن بغداد بسبب محنة خلق القرآن غير مقر بخلقه] (١٢٩).

لقد استنكرت مصر مذاهب الشيعة وسفرت منها حتى في لوج حكمهم ، حتى اضطر الفاطميون أن يغيروا عقائدهم حتى تتلاءم مع طبيعة العقل المصري بعد أن بامت كل محاولاتهم لحمل المصريين على اعتناقها بالفشل (١٣٠). لقد كان للتفكر المصري موقف واضح من كل الفرق والنحل التي عرفتها الدولة الإسلامية فقد اتخذ موقفاً من الاعتزال نابعاً من الطبيعة المصرية الرافضة للجدل الكلامي ، لقد صدرت الشخصية المصرية وصور العقل المصري في موقفه من الإسلام عن خصائصه هو فارتضاء في صورته البسيطة غير المعقدة ، في القرن السابع الهجري عندما استندى الخلاف بين الفرق والنحل ، تطلع الإسلام إلى مصر لتحسم الموقف كدليها في الأزمت الكبرى [فاتفق رأى العلماء على رجاء الشيخ تقي الدين السبكي ليقف بين المذاهب الأربعة ويخرج منها بالفناذ المصري واللمح المصري ، والوجدان المصري مذهباً ينفذ الفلاس له ، ويرتاحون إليه ، ويقولون عنده] (١٣١) . إن هذا التفرج لا يصدر إلا عن فكر متأصل فيه الصبر والأناة والتمعن وهذا مرتبط أياً ارتباط بالانتظار . ، وما هو الإمام الشمراني وهو عالم فقه وصوفي من الطراز الأول ، وقد حاول التوفيق بين المذاهب الأربعة كمحاولة للتوفيق بين أهل الكشف والعيان وأهل النظر والاستدلال ويقول عنه الباحثون الغربيون : [إنه مصلح يكاد الإسلام لا يعرف له نظيراً] (١٣٢) . إن هذا الميل إلى التوفيق بل الدعوة إليه ناتج عن ميل البيئة المصرية والعقل المصري إلى هذا التوفيق القهفي ، إنها نظرة عميقة فاحصة بعيدة كل البعد عن التطرف وقريبة كل القرب من الوسط والاعتدال المرتبط بالتروي والانتظار قبل صم الأمور . إلا يلح الباحث ولو مجرد لمحة عبارة العلاقة الوطيدة بين هذا الاعتدال والتوفيق وبين موقع مصر في العالم الإسلامي - في الصميم - ما هما لصلاحيه الدور القوي في الحركات الإسلامية ٢٢ تلمنا كما طلت في المصور الإغريقية

والمسيحية حيث كانت بمثابة المستودع الذي تلقى فيه أفكار وثقافات الشرق والغرب . مما أسهم بشكل أو بآخر في تكوين العقل المصري وتقنيته ما رسخته جذوره فكرياً وعلاً . فتعد الحضارات التي مرت على الإنسان المصري والتي يكمل بعضها البعض لم تمر على المصري مرور الكرام ، بل إنه امتص رحيقها ومن بين هذا الرحيق التميز بين ما هو علوي وما هو دنيوي ، ومن هنا كانت صفة السكينة والهدوء التي يقابل بها الإنسان المصري الأحداث عادة لأنه موقن أن المستقبل سيكون له آخر الأمر^(٣٢) . تقبل الفكر المصري الإسلام لأنه صورة متكاملة خاطبت مشاعره وأحاسيسه ، فالإسلام يقول : [إن الروح بعد مفارقتها للجسد يكون الموت ، وتبقى هي مدركة تسمع من يزورها وتعرفه ، وترد عليه السلام]^(٣٣) ، وهذا يوافق عقيدة مصر القديمة - كما أشرنا لفا - ، وبينما تلومت الشخصية المصرية بأسلوبها الخاص حكم القرس والإغريق والرومان قبلت حكم المسلمين على الرغم من تندد الأجناس الإسلامية بالحكمة من ولاية تهبث بهم دار الخلافة الإسلامية في المدينة ، فدمشق ، فبغداد إلى دولة طولونية مستقلة عام ٢٥٤هـ ، ثم ولاية عجمية عام ٢٩٢هـ مرة أخرى ، إلى دولة إخشيدية مستقلة عام ٣٥٢هـ إلى أن تصبح خلافة فاطمية تتبعها عدة ولايات عام ٣٥٨هـ حتى يؤسس فيها صلاح الدين الأيوبي دولة الأيوبيين سنة ٥٦٧هـ وتستمر حتى ٦٤٨هـ^(٣٤) . إن المفكرين المصريين لم ينظروا إلى العرب على أنهم غلابون ، فما جاء في الإسلام وافق هوى في نفوسهم ، وقد أدرك صرور بن العاص فتح مصر الفتح للسمع بين جنوده من لبناء البادية وبين المصريين ، فتودد إليهم منذ البداية وأولم لهم وشاورهم في الأمر وأخذ بأرائهم ولا سيما كبار القبط منهم ، فعلاكة المصريين بحكمهم المسلمين [يسودها نوع من الاقتناع النفسي الذي ينبعث من الفزعة الدنيوية ، فقد كانت دائماً ترحب بالحاكم الأجنبي متى كان مسلماً ، ومن أجل ذلك لم تجد عضاضة في قبول الطولونيين والفاطميين والأيوبيين وغيرهم]^(٣٥) ، فبينما وقت المصريون في مصر الحديث ضد الفرنسيين حتى أجروهم ، اخترأوا " محمد علي " وهو ليس مصرياً - يلجأ إلى فكرة - ذلك لأنه مسلم إضافة إلى الميراث الحضاري العربي الذي أثر في علاكة المصريين بحكمهم ، فالصلح المصريون بقوة ميراثهم الحضاري وعظمته وواجبهم في الحفاظ عليه ونقله من جيل إلى جيل جعلهم يميلون إلى الهدوء ولا يرفعون التمرد أو السطوة في المعارضة أو سيطرة الروح القومية ،

مما أسهم بشكل أو بآخر في صيغ ظاهرة الانتظار في الفكر المصري بصيغة خاصة تجعلها - من دون شك - تختلف عن الانتظار عند الغربيين ، فإذا قلنا بين مصر واليونان من هذه الزاوية - زاوية الهدوء وعدم التمرد - نلاحظ أن شعب اليونان إنزعج إلى الاضطرابات السياسية والفكرية على حين أن الشعب المصري لا يوافقه منذ القدم إلا فكرة الحكم الاستبدادي ، فلم يشهد في عصوره المختلفة أكثر من نوع واحد من أنواع الحكم الفردي الذي ألقه ودرج عليه [(١٣٤) . فقد فعل المأمون بمصر الأفاعيل ، مما لا تغفره له مدينة الإنسان ، فلم يرع سلفه مصر في الحضارة ، وأحرق قرى بلكملها ، وعذب وشرذ وأحدث حركة دعر بين المصريين ، ومع ذلك وقف المصري موقفاً معادياً للمأمون كشخص وليس للإسلام ، إذ ليس من طبع الإسلام استخدام السيف في غير موضعه أو ليتوسل به إلى الانتشار ، ولكنه دين فطرة سليمة تقبله المصري بتقلباته من داخله ، إتضحت أكثر بعد أن همدت السيوف وأعمدت ، فلم يرتد المصري عن الإسلام بعد رحيل المأمون ، بل تمسك به أكثر من غيره ودافع عن كيانه وحماه في معارك حاسمة () .

تأثير الإسلام على الفن والأدب في مصر :

كان دخول الإسلام إلى مصر واستقراره فيها بمثابة خطوة أخيرة في اكتمال ونضوج ظاهرة الانتظار كظاهرة واضحة في تكوين العقل المصري تعكس ذلك على الفن المصري وعلى الأدب المصري ، وكما أشار البحث في البداية إلى صعوبة فصل العوامل التي شكلت العقل المصري في مراحل تطوره المختلفة ، بداية من الطبيعة وعقيدة المكان والمناخ ، وعملية الزراعة وما نتج عنها ، ثم الحضارة والعقيدة وتأثير الأديان من مسيحية وإسلام ، ثم علاقة المصري بحكمه على مر العصور .. كل هذه العوامل مجتمعة كانت بمثابة البوتقة التي ألتصهر فيها العقل المصري على مدار تكوينه . ظهر ذلك في تطور فنونه ، ففي العصر الإسلامي نجد المنمنمة ترتفع على غرار العملة ، حتى الشموع في العصر الإسلامي شكلت على هيئة العملة أو المنمنمة ، وتحفظ للشمعة [بكبريلاتها مهما بكت . إذا قلبت الشمعة تسقط منها دمة .. ولكن اللهب يتجه إلى أعلى لا إلى أسفل !! تمسك وتمسك بالشمعة بالوهج .. إنها روح مصر إن الهمد حولي بين الإنسان المصري والمطلق كتلة تطمته وسط الفراغ اللانهائي ، كتلة تملأ جزءاً من الفراغ ثم علا

الإنسان المصري فلما حين صقل سطح الهرم بالطلاء الأبيض استرادة من النور . وهذه الثنائية في الشعور عبرت عنها أساطيرنا حين جعلت البطل يقدم كدماء ويؤخر أخرى^(١٣٧). أليس هذا مرتبطاً بالانتظار ١٢ ، وعندما جاء الإسلام كانت رؤيته للإيمان أنه بنیان مرصوص في عملية تربط بين النفس والبناء بين الممارسة وعمل القلوب ، فعندما تلقى الإنسان المصري والفنان المصري التشكيلي بوجه خاص [اللغة العربية استخدم موسيقاها في فنه ، فلن من يتأمل الأوان في رغام أرضية جامع السلطان حسن يجده لوناً بديعاً فيه تقابل الأوان وتجانسها على مثال الطبايق والجناس في الأدب وأحياناً يسجع الفنان المصري المسلم بالخطوط والتشكيلات]^(١٣٨) .

وفي مصر نجد أولياء الله الصالحين من الذين تخطوها مقراً ومقاماً ، وحين تقسم مصر بدورها القيادي في المنطقة على مسرح الأحداث يؤكد هؤلاء الأولياء دورها الكبير بما قر في نفوس الجماهير من إيمان مسلم به بالغيبات والكرامات إيماناً يؤيده الأدب الشعبي - أدب الجماهير - الذي يجعل من شخصيات الأولياء قوى غيبية تتدخل في كثير من المواقف تدخلاً مباشراً ، فمصر في سيرة الهلالية (المحروسة) فعين يتطلع إليها دياب بن غائم ترده عنها الأطباء وحفظها المصريين [لدياب هذا ، فالأرعن الأحق يسونه (زغبى) نسبة إلى زغبة قبيلة دياب وانتهى الأمر بأن قتله الفنان المصري مسموماً]^(١٣٩) وفي سيرة الظاهر بيبرس نجد سيدي المغلوري يجمع بينه وبين جمال الدين شبحه ، ثم يجمعهما بالقائد البحري محمد فارس البطريق المغربي ، والسيدة زينب في القصة هي الروح التي تلهم النصر وتؤتيه بما تجمع من صفوف وتضم من شتات وتوثق من روابط.. في روح تبارك الموقف ، وكذلك نجد السيدة نفيسة تجمع بين بيبرس وبين عثمان بن الحلي فيصالحان في رحابها وبين جنات جلعها. لقد أثرت ظاهرة الانتظار في عقل ووجدان الفنان الشعبي المصري ، فتجد في القصص الشعبي المصري حلم مصر الدائم بظهور (المخلص) الذي يرفع عنها أضرها ، ويوكل إليها أمرها ويمش بها ولها. بل إن بعض القصص الشعبي والسيرة الشعبية المصرية تقوم على الانتظار من بدلتها إلى نهايتها مثل سيرة " علي الزريق " - وهي قصة مصرية شعبية خالصة - تقوم على بطولة الأم وحمايتها لولدها حتى يكبر ويدخل في صراع مع " الكلبى " قاتل أبيه ، لينتهي الصراع بينهما بمقتل الكلبى وإسلام مقلد الأمور إلى " علي الزريق " لتكرنا سيرة علي

الزريق بليريس التي رعت وحمت ووجهت "حورس" حتى كبر واشتد عوده فانتقم من عمه "ست" أليس في هذا امتداد لما قرع وتمق في خيال ووجدان علمة الشعب ١٢ .. إن البطولة في السير الشعبية المصرية لها لون خاص صبغها به الفنان الشعبي المصري فوجد البطولة في "الظاهر بيبرس" و"علي الزريق" هي بطولة المهارة والحيلة والذكاء وكلها صفات مرتبطة بالانتظار لأنها تتطلب تفكيراً وتكبيراً وتخطيطاً في حين نجد البطولة في سيرة "عنترة" هي بطولة الفروسية لأنها تقوم على (المضلات) . لقد شكل الفنان الشعبي المصري الحقائق التاريخية [تشكيلاً يرضي الوجدان المصري وتشبع رغبته الحاضرة فيمنح القاص "قراقوش" وزير صلاح الدين الأيوبي ويجعل منه أضحوكة ولو كان رأي التاريخ فيه غير هذا ولكن مصر تكره لجنينة الحكم وهي تريد أن تعكس بنفسها للحكم الأيوبي ، والمملوكي ، وكرها للترك ، فيؤلف فنانها الشعبي التوارد الساخرة والحكايات التي تظهر قراقوش هذا غيباً أحرق متعسفاً . ويؤيد رأي مصر وينتصر له ابن مماتي في كتابه "الفشوش" وحكاياه في هذا الميوطي ألف فاشوشاً آخر وتبعه ثالث ألف (الطراز المنقوش في حكم السلطان قراقوش) لتشبع مصر ضحكاً على دولة الأيوبيين (١٢٦٩) .

أسلوب المصري في المقاومة ودلائله :

... إن المصري حريص على ما يملك... يبقى ويصون .. الخبز مثلاً في مصر - دون سائر البلاد - "نعمة" و "عيش" . والمصري لا يرمي النعمة وإذا وقعت منه على الأرض ينحن فوراً ويلتقطها راعياً إياها بمحاذاة عينيه ثم يقبلها ، الماء نعمة والأرض نعمة والمصري لا يستخف بالنعمة ولهذا يفكر ألف مرة في كيفية رد المدون عليه بخلاف غيره من الشعوب الفاروسية مثلاً يحرق الأرض بعد الاستحلاب منها حتى لا ينتفع بها الغير ، ولكن المصري لم يفكر مرة واحدة طوال الغزوات التي ابتلى بها في ذلك . كيف يحرق الأرض ؟ إنها عشيقة أمسه وحاضره ومستقبله .. الملب أهون ولو أنه ألقى الميرن .. لأنه وثق أنه سيجمع أمره ويسترد ما .. ومالكاً إليه وحده فلا يشوه نصره المأمول بإضرار المحبوب .. وهذا مرتبط بالانتظار . والمصري لا يقتل ولا يندفع فحين [طلبنا وقت قتال سنة ١٩٦٧ الحزينة كان هم متفينا لقاهرة .. والخوف على كنوز التاريخ فيها ، بينما أطن الفرنسيون باريس مدينة مدينة مفتوحة] (١٢٠) .

لكل شعب طريقته في المقاومة والمقاومة .. والشعب المصري كسبان ينظر إلى الحكمين نظرة الإنسان الفاسد في أصله بغيه وحضارته وقراته وموروثاته إلى البرابرة الذين لا يكونون إلا العضلات فكان همه كله أن [يحافظ على ذاته .. على قومه وحضارته وقراته ووراثته بلقاء شرم أو اعتزالهم ولا سيما إذا اقتوا ظلمه .. والمصري حكمه لم يصغره فالحكم مسددة القريب والغريب لعل المصري عد الغزو كال في نفسه: لموت دفاعاً عن كرسى هؤلاء ؟ من يدري لعل هذا منبع حكمته التي تقول (ما يموت على اليد إلا قليل الفلاحه)^(١١).

لواء كثيرة أسهمت في تكوين العقل المصري ، منها نظم الحكم الفردي في معظم عصور مصر ، مما كان زهالاً على الشعب المصري لا سيما وإن كان هذا الحكم مستجداً وما كثرهم في تاريخ مصر ١٢ وهذا يغمر شعور المصريين بأن مفاجآت الدهر لا حد لها.. إنه ركلم من اليوم على منها الإنسان المصري مما يجعله في انتظار وترقب دائم للظلم، الممكن ذلك في صورة تراث ضخم من الأمثال الشعبية التي تنال على أن الانتظار جزء من تكويننا العلي والنفسي^(١٢)، ويبدو في الطابع الغيبي في التفكير والذي يتش في قول المصري عجب كل شيء [هكذا أراد الله] ويظهر علياً في الخفاء والاحتفال الذي كان يسود الحياة في مصر ، فالمهارة في التخفي لها تمكك في الأكت المصري والأبنية المصرية ، في الأوتك والأصونة سرانيب مقلظة وفي البيوت المصرية القديمة لا ترى شرافات ظاهرة بل ترى مشربيات حليبة ، وما طلاقة الإغفاء التي يتردد ذكرها في القصصنا الشعبية إلا تمكك لهذه الرغبة في التخفي . وكلها ظواهر صلبة - قولاً وفعلاً - تلم عن حيرة وإلق نفسي يتم عن ترقب دائم وانتظار مستمر .

الهوامش

- المزيدي أنظر د. حلمد صار . " في بناء البشر " القاهرة ١٩٦٨ د ش . ص ٧٨ وما بعدها .
- ١- أنظر د. جمال حداد - شخصية مصر: دراسة في حقبة المكان - كتب الهلال العدد ٥٠٩ مايو ٩٢ ص ١٢ .
- ٢- المرجع السابق ص ١٥، ١٤ .
- ٣- أنظر نفسه ص ١٥ .
- ٤- نفسه ص ٦٨ .
- ٥- هـ - ليدرس بل . " مصر من الإسكندر الأكبر إلى القتح العربي " ترجمة د. عبد الحليم بسرة دار النهضة العربية القاهرة ، دت ص ٥ .
- ٦- أحمد المحنتي - المسرح القسري المعاصر - مطبعة لولاه ١٩٨٦ ص ٤٨ .
- ٧- جمال حداد - المرجع السابق ص ٧٠ .
- ٨- نفسه ص ٦٧ .
- ٩- أنظر نفسه ص ٦٧، ٦٦ وما بعدها .
- ١٠- المزيدي عن أيفان كليل أنظر نفسه ص ٢٠٠، ٢٠١ .
- ١١- نفسه ص ٦٧ .
- ١٢- عازر مجلة الأوكولوجيا المصرية عدد ٥٧١ سنة ١٩٤١ . نقلاً عن كتاب " فجر الحضارة في الشرق الأدنى " تأليف هنري فرانكفورت - ترجمة موشحيل عسوي ط٢ بيروت نيويورك سنة ١٩٦٥ ص ١١٩ .
- ١٣- هنري فرانكفورت - " فجر الحضارة في الشرق الأدنى " ص ١٢٠ .
- ١٤- جمال حداد المرجع السابق ص ٦٨ .
- ١٥- أنظر نفسه ص ٧١، ٧٠ وما بعدها .

١٦- نهاية الأرب في فنون الأدب - شهاب الدين الفوري مكتبة إحياء العلوم / لبنان
دلت ج ١ ص ٢٩٢ .

١٧- نفسه ص ٢٩٤ .

١٨- راجع ١- المقرئ " المواظع الاعتبارات في ذكر الخطط والأكثر " ط مكتبة إحياء
العلوم / لبنان - ج ١ من ص ٧٠ : ٨٠ .

٢- جمال حمدان - المرجع السابق ص ٧١ ، ٧٢ .

١٩- جمال حمدان - المرجع السابق ص ٧١ ، ٧٢ .

٢٠- د. عبد العزيز صليح - تاريخ الشرق الأدنى القديم - ج ١ مصر والعراق - القاهرة
١٩٦٧ ص ٢٤٢ ، ٢٤٣ .

٢١- د. سيدة إسماعيل الكتشف " مصر في عهد الولاة من الفتح العربي إلى قيام الدولة
الطولونية " - القاهرة - سلسلة الألف كتاب رقم ٢٤١ ص ٩٧ .

(٥) في كثير من الأحيان كان المصريون يسكنون سيولهم إلى الثورة بالمقاومة الروحية
كما حدث في المقاومة الدينية التي خاضتها مصر ضد الرومان فكفوا ولبسوا إلى
القرار في المعابد والأديرة المهجورة ويهجرون مزارعهم وقراهم، ويرتقب على ذلك
الإضراب إضرابات عملة في الدولة تهز عروش الحكام .. وهذه الثورات التي
يصفها البعض بالمسلية هي في الواقع نوع من العناد في المقاومة ويبدل ذلك على
إصرار شديد وإن بدا في مظهره ذا طابع سلبي لكنه في الحقيقة إيجابي .

- والمزيد عن هذه التفسيرات أنظر د . سيدة الكتشف المرجع السابق ص ٩٧ وما
بعدها .

٢٢- د . جمال حمدان - المرجع السابق ص ٧٣ .

٢٣- د . طاهر عبد الحكيم - الشخصية الوطنية المصرية - قراءة جديدة لتاريخ مصر ،
دار الفكر والدراسات والنشر والتوزيع - القاهرة سنة ١٩٨٦ ص ٦٩ .

٢٤- جلال الدين السيوطي - " حسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة " / القاهرة
مطبوعات وزارة الثقافة - ج ١ ص ٢١ .

٢٥- نفسه ص ٢٢ .

٢٦- الأمثلة التي وردت في شعر الشعراء وكتابات الكتف كثيرة نورد منها على سبيل
المثال لا الحصر قول حافظ في قصيدته الشهيرة مصر تتحدث عن نفسها : ما رميت

- رلم وزاح سليمان: من قديم عليه الله جندي. وقول القناد في قصيدته . أبناء مصر .
وهذه الكتلة من راسها: بسوء وهي ظهرة والقصم .
- ونجد ترديد اسم المحروسة في شعر العلية وفي كتبهات ككتاب الدرما في مصر بل
قد أطلق سعد الدين وهبة اسم " المحروسة " عنواناً لإحدى مسرحياته الشهيرة .
- ٢٧- د. جمال حمدان - المرجع السابق ص ٢٠٥، ٢٠٦ .
- ٢٨- أنظر د . جمال حمدان نفسه ص ٢٠٢ .
- ٢٩- عبد الرحمن بن خلدون " المقدمة في علم الاجتماع " دار الفلم/بيروت دت ص ٨٩ .
- ٣٠- المقريزي المواعظ والاعتبار في ذكر الخطط والأثار ص ٤٠ .
- ٣١- نقلاً عن د . جمال حمدان - المرجع السابق ص ٢٠٢ .
- ٣٢- ابن خلدون المرجع السابق ص ٨٦ .
- ٣٣- أنظر لوسيان فيلر "الأرض والتطور البشري " ترجمة محمد سيد غلاب - القاهرة
١٩٧٢ ص ١٨ .
- ٣٤- د . عبد العزيز الرفاعي " الطابع القومي للشخصية المصرية بين الإيجابية والسلبية
" هيئة الكتاب - القاهرة (١٩٧١) ص ٢٤
- ٣٥- المقريزي المرجع السابق ج ١ ص ٤٤
- ٣٦- د. نعمات أحمد فؤاد - شخصية مصر - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥
ص ٢٦ .
- ٣٧- المرجع السابق ص ٢٥ .
- ٣٨- نفسه ص ٢٥ .
- ٣٩- نفسه ص ٢٧ .
- ٤٠- نفسه ص ٢٤ .

(٥) مما ترعب على الزراعة في مواسم الوفرة أن كانت مصر لمسي حاله انتماش
اقتصادي شبه مستقر فكانت مصر ملجأ للألم الأخرى لطالب الرزق، وكانت ملاذاً
للغارين من ضيق العيش على مدار عصورها ومن الروايات التي ذكرها المقريزي أن
سعيد بن خنير قال: [كانت في حضرة المؤمن حتى قال وهو في قمة الهواه : لمن الله
فرعون إذ يقول (أليس لي ملك مصر) لو رأى المرق ١٢ قلت يا أمير المؤمنين: لا

نقل هذا فإن الله عز وجل قال : (ودمرنا ما كان يصنع فرعون وقومه وما كانوا
يعرشون) ، فما ظنك يا أسير المؤمنين بشيء دمره الله وهذا بقوته ؟ قال : ثم قالت : لقد
يلقني أن أرضاً لم تكن أعظم من أرض مصر وجوع أهل الأرض يطلبون إليها ،
وكانت الأنهار بقطار وجسور وتقدير حتى إن الماء يجري تحت منازلهم وأقبيتهم ،
يحبسونه حتى شاعوا ويرسلونه حتى شاعوا ، وكانت البساتين بحلقتي القهل من أوله إلى
آخره ما بين لسان ورشود إلى الشام متصلة لا تنقطع ، وقد كانت الأمة تصنع الممثل
على رأسها فيمثل ما يسقط من الشجر ، وكانت المرأة تفرج حلسرة لا تحتاج إلى
خمار لكثرة الشجر [انظر القوي - نهاية الأرب ج ١ ص ٢٥٤] . فلا عرو ولا
عجب إذن أن يعتبر المصري مصر جنته التي لخصه الإله بها .. ومن ثم كان
لربطه بالأرض وتوطأ وثقاً .

٤١- نصحت أحد نواد - المرجع السابق ص ٢٥ .

٤٢- نفسه ص ٢٥ .

٤٣- نفسه ص ٥٠ .

٤٤- نفسه ص ٥٠ .

٤٥- نفسه ص ٥٠ .

٤٦- د . سيدة إسماعيل الكتف - مصر في عهد فؤاد منفتح العربي إلى قيام
الدولة الطولونية ص ٢٨ .

٤٧- د . أحمد سيد محمد - الشخصية المصرية في الأديب الفيلسوف والأديب ص ٤٠ .

٤٨- نفسه ص ٤٠ .

٤٩- جيمس هنري برستيد - أهرامات مصر ، ترجمة سليم حسن ، مراجعة عمر
الإسكندراني ، على أنهم ألف كتاب / مكتبة مصر ١٩٨٠ ص ٦٢ .

٥٠- د . محمد يوسف مهران - مصر والشرق الأدنى القديم (٥) الحضارة المصرية
القديم ج ٢ / دار المعرفة للجمعية الإسكندرية سنة ١٩٨٩ ط ١ ص ٤٨٢ .

٥١- إن كان الموت نجراً فقد كانوا يمشون معه أدوات نجارة مثل القنوم وخلائكه ، وإن
كان ملأحاً يمشون معه لفساً ومجبل ، وكذلك كانوا يمشون معه شائل مسجود أعياها
لنساء ، كي ترمز إلى الزوجات والبنواتي التي تملأ السواقي أن يكفل له الخوازي

في حياته الأخرى ، أو ربما لترمز إلى الرباط اللاتني يتمنى أن يسبق عليه الحياة حين يبعث مرة ثانية ... الخ .

انظر د. محمد بيومي مهران المرجع السابق ص ٤٨٧ .

ود. عبد العزيز صالح لوحدانية في مصر القديمة - مجلة المجلة العدد ٣١ بالقاهرة سنة ١٩٥٦ .

وأولاف إرمان ديالة مصر القديمة ، ترجمة . د. محمد عبد المنعم أبو بكر ، ومحمد أنور شكرى ، مصطفى الباني الطبي ، القاهرة. د.ت. ص ٢٧٥ ، ص ٢٧٦ .

٥٢- جيمس هنرى برستيد - المرجع السابق ص ٦٣ .

٥٣- د. عبد العزيز صالح - الشرق الأدنى القديم - مصر والعراق / القاهرة ١٩٦٧م. ص ٣١٥

٥٤- ول. ديورانت - قصة الحضارة - ترجمة محمد بدرن - الإدارة الثقافية بالجامعة العربية المجلد رقم (٢) ج ١ ط ٢ القاهرة ١٩٦١ ص ٩٢ . وانظر ص ١٦٢ من نفس المرجع .

٥٥- انظر د. عبد العزيز صالح المرجع السابق ج ١ ص ٣١٥ وما بعدها .

(٥) انظر - المرجع السابق ص ٣١٤ .

وبرستيد - فجر الضمير ص ٦٥، ٦٤ .

و.د. أحمد كمال (بنية الطالبين في علوم وصنائع وعوائد وأقوال القدماء المصريين) مدرسة الفنون والصنائع الخديوية / القاهرة ١٣٠٩ هـ - ج ١ ص ٦٦ وما بعدها

٥٦- برستيد المرجع السابق ص ٣٦

٥٧- نفسه ص ٥٧ .

(٥) انظر د. نعمات أحمد فؤاد - شخصية مصر ص ٦٦ .

٥٨- نفسه ص ٦٧ .

(٥) وأسطورة أوزوريس وإيزيس أسطورة قديمة تكاد تكون أقدم أسطورة عرفناها قد

كان "أوزوريس" ملكاً صالحاً على مصر.. تربص به أعداؤه وعلى رأسهم أخوه "ست"

ووضعه في صندوق وقلبه ووزع أشلاءه في طول البلاد وعرضها، وقد حزن

"إيزيس" على موت أخيها وزوجها "أوزوريس" فهلمت على وجهها باحثة عن أشلائه

في كل مكان ترافقها أختها الإلهة " نفيس " ممثلتين في شكل طائر أحدهما على اليمين والأخرى على الشمال وقد بكتا بكاءً شديداً (كان بكاهما هو أصدق تعبير عن الزن لدى قلب المصري القديم) ثم قامت الأختان " إيزيس " و " نفيس " بتحنيط الأشلاء ودفنها، ثم أحاطت بقبر " أوزوريس " شجرة جميز التي تمثل الشجرة المقدسة عند المصريين فهي الرمز الظاهر لحياة أوزير التي لا تنفى وقد كانت مقدمة وتخطب كأنها إله - واقتربت إيزيس من الشجرة ثم احتضنتها وأسدت عليه بریشها فيناً ووجناحيها نسيماً ، وبذلك بعثت الحياة ثانية في أعضاء صاحب القلب الساكن المتعبة فوضع فيها نطقه، وبذلك أنجبت منه وريثاً له ، ثم ربت هذا الطفل في مكان منعزل وعندما اشتد ساعده قمته أطمأ القاعة العظيمة في عين شمس (لا يفتتا هنا ما في قصة الإخفاء وهروب إيزيس بابنها " حورس " حتى صار شاباً من انتظار) ولما أصبح قادراً على الانتقام من قاتل أبيه اشتد وطيس المعركة بينهما حتى فقد " حور " عينه بيد " ست " ثم غلب " ست " على أمره واسترد الإله " تحوت " أخيراً عين " حور " المفقودة.. ثم بعد ذلك راح حور يبحث عن ولده القليل عابراً البحر في سبيل البحث عنه حتى يرفعه من بين الأموات ويقدم له عينه المصابة التي ضحى بها من أجله - وهذا يدل على البر بالوالدين حتى أصبحت عين " حور " هي الرمز الشائع في الشعائر المصرية القديمة لكل تضحية - غير أن حقد " ست " على أوزوريس لم ينته بعد هزيمته الغراء على يد حور ، وحتى بعد إحياء أوزير ، بل أنه دخل إلى محكمة الآلهة في عين شمس وأودع لدى هؤلاء الآلهة اتهمات باطله ضد " أوزير "، ولكن " أوزير " فاز في النهاية بالحكم لصالحه ، وأعيد عرشه إليه ذلك العرش الذي كان إدعاه " ست " بالباطل ومع أن " أوزير " قد تسلم في النهاية زمام مملكته بعد بعثه من الموت وانتصاره على أعدائه بعد المحاكمة ، فإنه بالرغم من كل ما ذكر لم يكن في الواقع من أهل مملكة الأحياء ، بل كان ملكه هو العالم السفلي المظلم الواقع تحت الأرض وكان لابد له من النزول إليه وخلفه ابنه " حور " على دنيا الأحياء . للمزيد عن أسطورة " إيزيس وأوزوريس " انظر ١- برستيد فجر الضمير الصفحات من ١١٥ : ١١٩ ، ٢- برستيد تاريخ مصر " من أقدم المصور حتى الفتح الفارسي " - ترجمة د. حسن كمال / وزارة المعارف المصرية القاهرة ١٩٢٩ ص ٣٨ ، ٣- د. عبد العزيز صالح

- الشرق الأدنى القديم ص ٢٣٠ : ٢٣٢ ، ٤-د. عبد الحميد زيدان - "من أساطير الشرق الأدنى القديم" عالم الفكر، الكويت مج ٦ من ص ٨٠٦ : ٨١٥ ، ٥-د. محمد إسماعيل الندوي - الأساطير الهندية تراث الإنسانيّة مج ٦ للقاهرة ، د. ت .
- ٥٩- إيرمان - ديانة مصر القديمة ص ٢٤٧ .
- ٦٠- المرجع السابق ص ٤٥٤ .
- ٦١- نفسه ص ٢٦١ .
- ٦٢- بريسيت - فجر الضمير ص ٨٧ .
- ٦٣- المرجع السابق ص ١١٣ .
- ٦٤- نفسه ص ٩٦ - ٩٧ .
- ٦٥- نفسه ص ١٦٢ .
- ٦٦- نفسه ص ٢٥٤ ، ٢٥٥
- (*) انظر الرجع نفسه ص ٢٥٥، ٢٥٦ وانظر عبد العزيز صالح - الشرق الأدنى القديم ص ٤١٢ ما بعدها، وانظر ارمان - ديانة مصر القديمة ص ٩٨ وما بعدها .
- (**) للمزيد عن هذه الأساطير والتعلويذ انظر برستيد - فجر الضمير - ص ٢٥٥، ٢٥٦ ، ٢٥٧ .
- ٦٧- المرجع السابق ص ٢٦٥ .
- (*) انظر المرجع السابق نفس الصفحة وما بعدها
- ٦٨- نفسه ص ٢٧٠
- ٦٩- نفسه ص ٢٧١، ٢٧٢ .
- (*) للمزيد عن مشهد المحكمة انظر برستيد - فجر الضمير من ص ٢٧٤ : ٢٧٨ .
- وإرمان ديانة مصر القديم ص ٢٥٧ وما بعدها .
- و ول ديورانت - قصة الحضارة مج ٢ ج ١ ص ١٦٣ .
- د. عزت زكي - الموت والخلود في الأديان المختلفة، مطبعة كيلو بالقاهرة .
- د.ت. ص ١٢٧ .
- محمد أنور شكري وآخرون حضارة مصر والشرق الأدنى القديم ، القاهرة د.ش .
- د.ت. ص ١٧٦ وما بعدها .

٧- د. أحمد كمال- 'بغية الطالبين في علوم وصنائع وعوائد وأقوال قدماء المصريين'
ص ٦٨ .

(٥) حول المزيد عن صور الحساب في الآخرة انظر أرمان - ديانة مصر القديمة
ص ٢٤٣ وما بعدها ، د. سليم حسن . مصر القديمة ص ٥٣١،٣ دار الكتب
المصرية/القاهرة ١٩٤٧ ، د. عبد العزيز صالح - للشرق الأدنى القديم ص ٣٢٢ وما
بعدها ، پرستيد- فجر الضمير ص ١٥١ .

٧١- نعمات أحمد فؤاد . شخصية مصر ص ٦٨

٧٢- المرجع السابق ص ٦٩ .

٧٣- نفسه ص ٦٨ .

٧٤- د. أحمد السعدني - الانتظار في ولعية سعد الدين وهبه - كتاب الثقافة الجديدة
(سعد الدين وهبه كاتب مصر المحروسة) ط / مطابع روز اليوسف سنة ١٩٩٤ ص ٧٦
٧٥- المرجع السابق الصفحة نفسها .

٧٦- نفسه ، الصفحة نفسها .

٧٧- نفسه ص ٧٦ .

٧٨- انظر: كرين برنتون - أفكار ورجل قصة الفكر الغربي - ترجمة محمود محمود -
الأجلوا ١٩٦٥ .

٧٩- قسطنطين زريق - في معركة الحضارة - بيروت - دار العلم للملايين - ط ١ -
١٩٦٤ - ص ٣٥٦ .

٨٠- كرين برنتون - المرجع السابق - ص ٤٥٣ .

٨١- انظر: قسطنطين زريق - المرجع السابق - ص ٣٥٥،٣٥٤ .

٨٢- د. زكي نجيب محمود - هموم المثقفين - بحث في معالم الفكر الحديث - دار
الشرق - القاهرة - ١٩٨١ - ص ٣٢ .

٨٣- انظر المرجع السابق من ص ٣٢ نص ٤٣ .

٨٤- أحمد السعدني - المرجع السابق ص ٧٦ .

٨٥- انظر : بهاء طاهر " حول مسرحية في انتظار جودو " مجلة المسرح - عدد ايلول
سنة ١٩٦٤ ص ٨٧ .

٨٦- صموئيل بيكت - في انتظار جودو - ترجمة : فلور اسكندر - مجلة المسرح يناير سنة ١٩٦٤ ص ٩٥ .

٨٧- انظر : بهاء طاهر - العدد السابق - ص ٩٠ .

٨٨- صموئيل بيكت - المصدر السابق ص ٩٧ .

٨٩- نفسه ص ١٢٧ .

(*) راجع - جيمس هنري برستيد - فجر الضمير ص ١٦٢ : ص ١٨٢ .

وانظر - نعمات أحمد فؤاد - شخصية مصر ص ١٥٩ وما بعدها .

٩٠- برستيد - المرجع السابق - ص ١٨٢ .

٩١- انظر نفسه ص ٢١١ ، ٢١٢ .

٩٢- نفسه ص ٢١٦ .

(*) يقصد بـابن الإنسان هنا الملك المقصود . وقد أطلق هذا الاسم على السيد المسيح بعد ذلك .

٩٣- انظر : فجر الضمير ص ٢١٦، ٢١٧ .

٩٤- المرجع السابق ص ٢١٧ .

٩٥- نفسه ص ٣٥٣ .

٩٦- نفسه ص ٣٥٣ .

٩٧- نفسه ص ٢٠٠ .

٩٨- د. عبد الحيد زاهد - التسجيلات المصرية القديمة لجيمس هنري برستيد - مجلة

كلية الآداب والتربية - جامعة الكويت عدد ٣ يونيو ١٩٧٣ ص ١١٣ .

٩٩- برستيد - المرجع السابق ص ٢٠٦-٢٠٦ .

(*) اخترت هذه الأسطورة - كمثل - لأنها تمثل امتداداً واضحاً للظاهرة عند

الفراغة وحتى وقتنا الحاضر .

١٠٠- محمد صابر - مصر تحت ظلال الفراغة - مكتبة الأنجلو - د ت ص ٥٧٢، ٥٧٣ .

١٠١- نفسه ص ٥٧٣، ٥٧٤ .

١٠٢- انظر : د. نعمات أحمد فؤاد - شخصية مصر ص ١٧٢ .

١٠٣- المرجع السابق ص ١٧٢ .

- ١٠٤- هنرى فرانكفورت - فجر الحضارة فى الشرق الأدنى - ترجمة : ميخائيل خورى - ط٢ بيروت - نيويورك ١٩٦٥ - ص ٢٠ .
- ١٠٥- د. نعمات أحمد فؤاد شخصية مصر - ص ٧٩ .
- ١٠٦- المرجع السابق ص ٨٠ .
- ١٠٧- جيمس هنرى بريستيد - فجر الضمير - ص ٧٧ .
- ١٠٨- د. نعمات أحمد فؤاد - المرجع السابق - ٨٠، ٨١ ،
- (*) للمزيد عن جوهر الخلود المسيحي انظر :
- ١- د. وديع ميخائيل (أين هم الموتى ؟) مطبعة كليوباترا - القاهرة ، ط ٢ . د . ت ص ٢٨ وما بعدها .
- ٢- د. عزت زكى (الموت والخلود فى الأديان المختلفة) ص ١١٢ وما بعدها .
- ١٠٩- بريستيد - المرجع السابق ص ٣١٩ وانظر هامش الصفحة نفسها .
- ١١٠- ول ديورانت - قصة الحضارة - مج ٢ - ص ١٦٠ .
- ١١١- أرمان - ديانة مصر القديمة ص ٤٧٩
- ١١٢- المرجع السابق ص ٤٣٦ .
- ١١٣- ول ديورانت - المرجع السابق ص ١٦٦ .
- ١١٤- عباس محمود العقاد - كتاب الله . دار المعارف ط ٢ دت ص ١٥٣ .
- ١١٥- انظر أفكار السقاف - نحو اتفاق أوسع ج ٢ - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة دت ص ٩٠١ ، ٩٦٧ ، ٩٦٨ .
- ١١٦- د. نعمات أحمد فؤاد مرجع سابق ص ١٠٣ ، ١٠٤ .
- (*) انظر : المرجع السابق ص ١٠٤ وما بعدها
- ١١٧- نفسه ص ٨٥ .
- ١١٨- بريستيد المرجع السابق ص ١٢٠ .
- ١١٩- د. نعمات أحمد فؤاد - المرجع السابق - ص ٨٩ .
- ١٢٠- القزالي - إحياء علوم الدين - طبعة دار الشعب ج ١ دت ص ٣٠ .
- ١٢١- د. محمد بيومي مهران - الحضارة المصرية القديمة ج ٢ ص ٥٥٦ .
- ١٢٢- سورة يوسف الآيات من ٣٧ : ٤٠ .

١٢٣- التهامي نقرة -سيكولوجية القصة في القرآن الكريم- تونس ١٩٧٤ ص ٥٣٥ .

(*) للمزيد عن سيرة الأقباء عن أرض مصر انظر محمد بيومي مهران ص ٥٥٢ :

. ٥٧٦

١٢٤- صحيح الإمام مسلم ١٦ / ٩٦ - ٩٧ ط بيروت ١٩٨١ .

١٢٥- د. نعمات أحمد فؤاد - المرجع السابق ص ٩٠ .

١٢٦- نفسه ص ٩٠ ، ٩١ .

١٢٧- نفسه ص ٨٩ .

١٢٨- نفسه ص ٩٧ .

١٢٩- نفسه ص ١٣٣ .

(*) من الأحداث التي حدثت في عهد الفاطميين أن ثلاثة من الدعاة زينوا للحاكم الفاطمي على مصر أن يدعي الألوهية وراحوا يدعون له بين المصريين ، فثار المصريون عليهم وقتلوا واحداً من الدعاة وفر الآخرون من مصر . واستدعى الحاكم ، الكرمانلي (الذي يعرف في الدعوة الإسماعيلية بحجة العراقيل) لتهدئة الخواطر ولكن الكرمانلي شايع المصريين لا الحاكم وأنكر في رسالته في الرد على أحد دعاة تأليه الحكم وأنكر فيها ألوهية الحاكم وكفر القائلين بها وهنا ثاب الحاكم إلى رشده بعد أن لقنته مصر درساً فعدل عن ادعائه . وقديماً أعلنت مصر الرشاد إلي العزيز بالله الذي ادعى علم الغيب ، فتهمك المصريون منه - كذابهم - فكتبوا له ورقة أودعها المنبر يقول فيها المصريون :

بالظلم والجور قد رضينا وليس بالكفر والحماقة

إن كنت أعطيت علم غيب قل لنا كاتب البطاقة

وأطلع العزيز عن بدعته ، بل اعتذر أخوه العباس وكان شاعراً بلسانه في قصيدة طويلة

انظر د . نعمات أحمد فؤاد - شخصية مصر ص ١٣٣ .

١٣٠- نفسه ص ١٣٤ .

١٣١- نفسه ص ١٣٤ .

(*) انظر المرجع السابق من ص ١٥٦ : ص ١٥٨ .

- ١٣٢- الشيخ سيد سابق - العقائد الإسلامية - دار الكتب الحديثة - القاهرة - سنة ١٩٦٧ ط٢ ص ٥٨ .
- ١٣٣- انظر جلال الدين السيوطي - حسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة ج ١ ص ٢ وما بعدها .
- ١٣٤- د. عبد اللطيف حمزة - الحركة الفكرية في مصر في العصر الأيوبي والمملوكي الأول - القاهرة ١٩٦٨ ط١ ص ٢٠ .
- ١٣٥- المرجع السابق ص ١٥ .
- (*) انظر د . نعمات أحمد فؤاد - المرجع السابق - ص ٩٨ .
- ١٣٦- نفسه ص ٢١٨ .
- ١٣٧- نفسه ص ١٥٢ .
- ١٣٨- نفسه ص ١٩١ .
- ١٣٩- نفسه ص ١٩٦ .
- ١٤٠- انظر المرجع السابق ص ٢٢٥ .
- ١٤١- نفسه ص ٢٢٦ .
- (*) من الأمثال الشعبية [تبتقى نار وتصبح رماد] ، [اصبر على جارك السوء يا يرحل يا تجبه داهيه تاخذه] ، [إن حلى زادك كله كله] ، [إن فاتك الميري اتمرغ في ترابه] ، [إن جالك الطوفان حط لولادك تحت رجلك] .

الجزء الثاني

التطبيق

الفصل الأول

الانتظار ظاهرة اجتماعية

تمهيد

تشكل ظاهرة الانتظار ملمحاً بارزاً في الدراما المصرية ومن ثم يمكن رصدها منذ الرائد الأول "صنوع"^(١) وحتى الوقت الحالي، وذلك لأنها - كما أثبت البحث في الجزء الأول - ملمح بارز في تكوين العقل المصري والنفسية المصرية، لها جذورها وملاحمها الخاصة. لذا سيقت البحث عند الدراما المصرية منذ "صنوع" باعتباره أول كاتب مصري بنت في كتاباته الروح المصرية - وصلنا الكثير من أعماله التي تقسم بكونها مصرية البيئة، مصرية للشخص، مصرية الموضوع، ومصرية الحوار. مستبعداً كل المحاولات التي تلتها والتي كان معظمها نصوصاً مترجمة أو معربة أو ممصرة أو تلك التي ألّفها كتاب غير مصريين. لقد استطاع "صنوع" أن يستفيد من مظاهر الفرجة الشعبية التي ظلت باقية حتى عصره، بجانب دراسته لفن التمثيل في إيطاليا، وثقافته الكبيرة في توجيه مسرحياته التي ألّفها إلى النقد الاجتماعي والاحتجاج على الظلم والفوارق الاجتماعية، ووظف مسرحه لخدمة الحركة الوطنية والشعبية ضد الخديوي وحاشيته مجسداً ذلك في مؤلفاته التي تبلغ اثنين وثلاثين عرضاً من العروض المسرحية (الرواية) أو عروض المراثي والتي استطاع فيها بثاقب بصره وبما خبره من الحياة الفنية بإيطاليا إيقاظ الشعب من سباته، وتفتيح عيونه على ما حاك به^(٢).

وعلى الرغم من اختلاف الباحثين حول وطنيه "صنوع" ومآربه الشخصية في اتجاهه الوطني وميله إلى الأجانب ، واتصاله بالتفصيلات الأجنبية والمحافل الماسونية التي كانت ترعاه وتحصيه وكأنما كان عينا لها الخ . بيد أنه لا يمكن نفي أن له فضلاً على المسرح المصري، أولاً باستخدام المسرح في مقاومة النظام رغم أهداف صنوع الخاصة من ذلك وتبنيه الناس إلى أهمية دور المسرح في إيقاظ الوعي، ثانياً: لاعتقاده على الموروث الشعبي من عناصر الفرجة التي اعتنى بها مسرحه، لدرجة أنه يعد رائداً في هذا المجال ، وقبل ذلك كله تناوله للمشكلات الاجتماعية المصرية في مسرحياته مثل تعدد الزوجات والمساواة ، ومحاربة الاستغلال في مسرحيات مثل "الضرتين" ، "بورصة مصر" ، "أبو ريذة وكعب الخير" ، "الأميرة الإسكندرانية" وغيرها. وعلى الرغم من وقوع صنوع أسيراً للشكل والبناء المسرحي الأوربي فإن موضوعاته التي تناولها في مسرحه موضوعات مصرية واقعية وأن كانت ولقيته تقف خارج النص المسرحي ولعل ذلك يرجع إلى أنه [كان] واقعاً تحت ضغط شديد لفكرة أن العرب القدماء لم يعرفوا المسرح^(٣).

ويتتبع ظاهرة الانتظار في مسرح "صنوع" من خلال أعماله المسرحية يمكن ملاحظة إرماسات لظاهرة الانتظار هنا وهناك ، ولكنها لا تظهر بشكل واضح كظاهرة مؤثرة في القضايا المطروحة ولا تظهر في البناء الفني للنص اللهم إلا بعض المواقف العارضة مثل انتظار الزوجة الأولى في "الضرتين" وانتظار العريس في "الأميرة الاسكندرانية". وذلك ربما لأن المسرح كان لم يزل في طور النشأة أو ربما لعدم تخلص صنوع من التأثير المباشر في بناء النص وبناء الشخصية بالمسرح الغربي أو ربما لقصر زمن هذه المسرحيات نسبياً بحيث لا يمكن تتبع الظاهرة داخل النص المسرحي ، أما ما تجدر الإشارة إليه فيتمثل في بعض الأمثال والتعبيرات الشعبية الواردة على ألسنة الأشخاص والتي ترتبط بالانتظار ، أو بالموروث الشعبي الذي يؤكد إيمان العقل المصري بالانتظار - إن صح التعبير - ، مثل ما ورد على لسان إبراهيم في مسرحية الأميرة الاسكندرانية [أحس مني وأبأت متهني] ^(٤) وكذلك ما ورد على لسان يوسف في مسرحية بورصة مصر [من صبر نال ومن لج ما نال] و [خلي قلبك في بطيخة صيفي]^(٥) مع ملاحظة قلب المثل هنا [خلي في بطنك بطيخة صيفي] ، وما ورد على لسان صابحة في مسرحية للضرتين [من صبر نال ولو إن الصبر مثل في محله] ^(٦) وما ورد على

لمسان " أبو ريده " في مسرحية " أبو ريده وكعب الخيز " [دي مقدر ومكتوب فوق الجبين]^(٢) ثم تلت صنوع محاولات كثيرة مع النهضة المسرحية التي عمت البلاد من حيث كثرة المسارح ولكن معظمها - كما أشرت - غير مسرحية ، إما معربة أو مترجمة وكانت في معظمها جهود كتّاب غير مصريين من أمثال سليم ومارون النقاش ، وأبو خليل القباني ، ثم اتخذ المسرح شكلاً غنائياً على يد الشيخ سلاخه حجازي وفرقة ، حتى ظهر النص المسرحي المصري مرة أخرى على يد إبراهيم رمزي " وهو مسرحية " دخول الحمام مثل زي خروجه " سنة ١٩١٧ م والتي بعدها كثير من النقاد المحاولة الأولى للناضجة في المسرح المصري الواقعي مضموناً وشكلاً ، وتوالت النصوص بعد ذلك على يد محمد تيمور وتوفيق الحكيم ومحمود تيمور وعلي أحمد باكثير وغيرهم حتى نهضت الحركة المسرحية نهضة كبرى ، وأصبح المسرح المصري مساهراً للتغييرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في المجتمع المصري . ومحاولة رصد الظاهرة في أصل كتاب الدراما منذ رمزي وحتى عام ١٩٧٣ م تسفر عن شكول متعددة للانتظار تختلف باختلاف القضايا المطروحة داخل النص المسرحي ، مع ملاحظة تطور الظاهرة داخل النص المسرحي واتخاذها أبعاداً مختلفة ذلك تبعاً للتغييرات الاجتماعية وتطور الأحداث السياسية والتي بدورها تحدد " أيديولوجية " الكاتب وموقفه تجاه قضايا مجتمعه على جميع المستويات اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً ، وتاريخياً وتراثياً ، بل وفنياً - إن صح التعبير - ومن ثم يتناول البحث ظاهرة الانتظار داخل الدراما المصرية كظاهرة اجتماعية ، وظاهرة سياسية ، ثم ظاهرة تراثية ذات مضمون اجتماعي أو سياسي ، ومدى تأثير الانتظار على الشكل والمضمون ، في الدراما المصرية. وهذا ما سوف وقف أمامه البحث في الفصل القادمة .

١- ١

لا يمكن محاولة دراسة الأدب عامة والمسرح خاصة بعزلة عن السياق الاجتماعي الذي يعايشه، فإن كان الأدب عامة والمسرح خاصة - باعتبارهما واحداً من أقدم وسائل التعبير التي ارتبطت بقضايا المجتمع منذ نشأته الأولى - يعكسان الوجود والحقائق الاجتماعية ، فليهما يتبعان هذه الحقائق في تطورها وهذا الوجود ، فلهما علاقة جدلية بين الوجود الاجتماعي والوعي بهذا الوجود . هذه العلاقة الجدلية تحتم أن يكون

الوجود الاجتماعي هو الذي يحدد الوعي ويفسره ، لكننا [هذه التسمية ليست آلهة وليست سلبية فالعلاقة بين الاثنين -الوجود والوعي - قائمة على التأثير والتأثر المتبادلين ، وعلى للتدخل والتفاعل الدائنين ، بل إن الوعي قد يسبق في مراحل تطوره المجتمع والوجود ، ويوجه حركته نحو التغيير ويقوده إليه^(٩) . ومن هنا لا يمكن فهم الظاهرة الأدبية وتطورها بالاعتماد فقط على ملحق التطور الداخلي لهذه الظاهرة ، وإنما يجب ردها إلى المتغيرات الاجتماعية والثقافية التي أصابت المجتمع وفي فترة تاريخية محددة ، وعلى هذا لا يمكن قبول [أية نظرية تذهب إلى أن الفن يتطور بمنطقه الداخلي الخاص دون تدخل أية عوامل تنتمي إلى مجال خارج عنه ، إذ لابد من الربط بين الفن وما يسمى بالعامل الاجتماعي الذي هو في واقع الأمر عمل اقتصادي وسياسي وثقافي وتاريخي في آن واحد]^(١٠) .

فالأدب والفن صورة من صور الوعي الاجتماعي وظاهرة من الظواهر الثقافية ويخضع الأدب في تطوره للقوانين العامة السابقة في علاقة الوعي بالوجود ، [فكل نظام اجتماعي يبدع ما يعبر عن حقائق وجوده وطبيعة علاقته]^(١١) ، وبالتالي لا يمكن عزل العمل الأدبي عن المقومات الاجتماعية والتاريخية والاقتصادية والدينية ، وإذا أمكن هذا العزل فإنه يضر بالعمل الأدبي ضرراً بالغاً يتساوى [في ضرره مع نظرتنا إليه في ضوء هذه المقومات وحدها ، إذ إن التقاليد الفنية والأدبية للعصر ، ليس لها كيان خاص بذاته مستقل عن العصر نفسه]^(١٢) . والمسرح كان - بدون شك - يمكن [علاقة نوعية - لنقل علاقة جمالية - بين الإنسان وعالمه الطبيعي والاجتماعي ، أي أن الفن هو صياغة للعلاقة بين الإنسان وواقعه بالمعنى الشامل]^(١٣) . إذن فالمعاملات الأدبية -على اختلاف أجناسها - هي صلاوات اجتماعية في مفهومها ووسيلتها ، أو في جوهرها الذي يمد [محاولة يبنلها بعض الأفراد المتميزين ، وذوي القدرات الخاصة من أجل فهم عالمهم الاجتماعي]^(١٤) . ونظرة "ميسولوجية" سريعة للواقع المصري في العصر الحديث ، يمكن من خلالها تحديد أهم الأحداث التي أدت إلى التحولات الكبرى في البنية الاجتماعية المصرية ، والتي على ضوئها يمكن دراسة تطور النص المسرحي من خلال علاقته بها وهي :

* دخول الفرنسيين مصر بقيادة نابليون سنة ١٧٩٨م.

* تولى محمد علي الحكم والثورة الزراعية والثقافية والعلمية والصناعية التي قام بها سنة ١٨٨١م .

* حفر قناة السويس وارتبط مصر بأوروبا على جميع المستويات اقتصادياً وسياسياً وفكرياً وثورة عربي .

* الحرب العالمية الأولى وثورة ١٩١٩م وما صاحبها من أحدث أهمها صدور الدستور المصري عام ١٩٢٣م .

* الحرب العالمية الثانية وما قبلها وما بعدها .

* ثورة يوليو ١٩٥٢ وما بعدها حتى عام ١٩٧٣م .

وقد أثار البحث في الصفحات السابقة إلى دور " صنوع " في المسرح المصري ، والذي كان نتاجاً - صنوع - للإفراقات الاجتماعية والثقافية الطبقية التي أحدثها محمد علي الذي اعتبره كارل ماركس [شخص الوحيد في الإمبراطورية العثمانية القادر على استبدال العظمة الفاقرة برأس حقيقية] ^(١٠) . ثم توالى الأحداث في تاريخ مصر والتي أسهمت بشكل أو بآخر في تغيير البنية الاجتماعية وأهمها ثورة عربي ، ثم دور الحزب الوطني في قيادة الحركة الوطنية بقيادة مصطفى كمال ، وحلقة دنشواي ثم تكوين أول نقابة للعمل على يد مونتسوان سنة ١٩٠٨ ، والدعوة إلى تحرير المرأة على يد قاسم أمين... الخ . كانت هذه الفترة مليئة بالتوترات والأحداث التي بدأ معها الوعي الاجتماعي يزداد ، وبدأت طبقة المثقفين تتبوأ مكانها ، وبدأ المسرح يكون جماهير له ، وبدأ يساير أحداث المفقومة الشعبية ضد الاحتلال والتي بدت في إعلان مصطفى كمال في يونيو ١٨٩٧ في الإسكندرية [في اجتماع عام ، ما يمكن اعتباره أول مظاهرة شعبية منظمة لجلاء الإنجليز عن مصر] ^(١١) . ومنذ ذلك التاريخ تقريباً بدأ المنقشون المصريون يستخدمون التأليف المنزجي والذي بدأ يتخذ شكلاً وطنياً بهاجم المحتل ، [ومراجعة قائمة المسرحيات التي صانرتها السلطة آنذاك نجد إلى أي مدى كانت هذه المسرحيات ترتبط بقضايا الجماهير ومن جهة أخرى تبين لنا بداية ظهور الرقابة السلطوية والتي أصبح لها حق المنع والإباحة تبعاً لأهوائها ، وعلى سبيل المثال مسرحية " عربي " تأليف محمد العبادي سنة ١٨٩٧م ، والتي تعرض فيها لفترة عصيبة من تاريخ مصر قبل وأثناء

وبعد الثورة العربية ، والتي ولققت الرقابة عليها لأنها كانت تمجد السلطة والطبقة المالكة وتدين عربي^(١٣) . كان ذلك في الفترة من ١٩٠٠-١٩٠٧ حيث سمح بمعرض المسرحية ولكن الثلاث للنظر أن يتعرض هذه المسرحية ذاتها للمصادرة عام ١٩٠٩ شأنها في ذلك شأن رواية حمام دنشواي^(١٤) .

وهذا إنما يدل على زيادة الوعي بقضايا الجماهير من قبل المثقفين على تبليين اتجاهاتهم من جهة وأن المسرح بدأ يأخذ دوره كعامل مؤثر في الجماهير من جهة ثانية إضافة إلى أن عملية المصادرة من قبل السلطة في حد ذاتها تعد مؤشراً هاماً لتلاحم الظاهرة المسرحية مع قضايا المجتمع . اتخذ التأليف المسرحي في هذه الفترة اتجاهات نحو الواقعية سواء من خارج النص ، أو محاولة الخول إلى النص ، فبدأ الكتّاب يضمّنون مسرحياتهم أفكاراً ومبادئ اجتماعية وسياسية معاصرة بدأ ذلك في عدة اتجاهات إتجه إليها الكتّاب والمترجمون والمعبرون والمبصرون عند اختيارهم للنصوص العالمية ، فقد كانوا يضمّنون في الحسبان ملامحة موضوع للنص المترجم أو المعرب للذوق العام مع إمكانية تضمينه أفكاراً ملائمة للواقع المعاش مع وضع شهرة الأديب المترجم له عين الاعتبار ، ثم مراعاتهم - عند التصدير - نقل بيئة المسرحية العالمية إلى بيئة مصرية مستخدمين اللغة العامية المصرية كما كان يفعل محمد عثمان جلال .

أما عملية التأليف والإبداع فقد نحي بها المثقفون عدة مناح أهمها الاتجاه نحو التاريخ على سبيل المثال مسرحية فتح الأنلس " لمصطفى كامل والتي استغل فيها الأحداث التاريخية لوجعلها بفكر عصره وإن كان هذا النص خطيباً حماسياً بعيداً عن الدراما بمقوماتها المعروفة ، ثم كان الاتجاه نحو المسرحية الاجتماعية الملائمة بالأفكار الإصلاحية والتي كانت نتاجاً طويماً لانتشار الصحافة والجمعيات الأدبية واهتمام المثقفين بالاطلاع على الآداب الأوروبية الحديثة والاتجاهات الفكرية الغربية المختلفة . قامت الحرب العالمية الأولى وتأثر بها المجتمع المصري والحركة المسرحية ، وظهرت آثارها على شتى مناحي الحياة اجتماعياً وثقافياً واقتصادياً وسياسياً ، وعلى الرغم من إعلان مصر التزامها بالحياد في بداية الحرب بيد أنها قد غيرت موقفها باعتبارها مستعمرة بريطانية ، فقد [خولت إنجلترا حق التمتع بحقوق الحرب بكافة الموانئ المصرية ، وفي جميع جهات البلاد]^(١٥) . ثم أعلنت الحماية الإنجليزية على مصر في

١٨ ديسمبر ١٩١٤م. وبهذا تكون قد حلت الحماية [السافرة محل الحماية التي فرضتها إنجلترا على مصر منذ ١٨٨٢م^(١٩)، وقيل إعلان الحماية السافرة بشهر واحد، أي نسي نوفمبر ١٩١٤م. فرضت الرقابة الصارمة على الصحف المحلية، وأعلنت الأحكام العرفية في طول البلاد وعرضها، كما قام الإنجليز تسليدهم الحكومة باضطهاد الحزب الوطني و [مطاردة رجاله فلم يجد المنقون بدأ من الانكماش عن طريق الاهتمامات الثقافية والفنية المحدودة في الصحف أو بين كتبهم وعوالمهم]^(٢٠).

وفي ظل هذه التوترات السياسية لم يسلم أبناء الشعب من ظلم المحتل ولا سيما أبناء الطبقات الكادحة وخصوصاً الشباب منهم، إذ أرسلتهم قوات الاحتلال تساعدها الطبقة العميلة إلى جبهات القتال مكرمين ليقتلوا خلف الجيوش الإنجليزية في سيناء وفلسطين، وكانت هذه الأحداث بمثابة فرصة عظيمة لزيادة نفوذ طبقة العمد والمشايخ حيث إن كثيراً منهم اتخذ هذه الأحداث فرصة [لسوق خصومهم إلى التجنيد تحت دعوى " التطوع " وكان كثير منهم يتخذون الدعوة إلى هذا التطوع وسيلة للرشوة يبتزونها من الأهلين لإغفائهم من التجنيد]^(٢١) وقد أدى ذلك إلى ظهور طبقة العمد والمشايخ وأثرياء المزارعين كقوة مؤثرة داخل البنية الاجتماعية، وتكونت بجوارهم طبقة أجنبية " برجوازية أوروبية " كنتاج طبيعي لزيادة نفوذ الاستثمارات الأجنبية في مصر وظهور القطن المضري كعامل مؤثر في الصناعة الأوروبية، ونتيجة للمعاملات التجارية ظهرت طبقة المساهرة وصغار التجار كوسطاء، هذا بجانب انكماش طبقة المثقفين من الطبقة البرجوازية. كل ذلك دفع أفراد الشعب ممن لا نصيب لهم من الثقافة ومن ألفن سوى مظهره للبحث عن [شيء يمد فراغهم وضياعهم... وكان طبعياً أن يبحثوا في أي شيء يستولي على اهتمامهم ويثير أفكارهم ولكن بشرط ألا يتعالى عليهم]^(٢٢). من هنا أصيبت الحركة المسرحية-في هذه الفترة بالشلل شبه التام-، وبدأت تنتشر روايات " الفرانكو أراب " وكذلك كوميديا الفصل المضحك والكوميديا المرتجلة، والكوميديا الشعبية، ومعظمها كانت متأثرة بالمعروض الاستعمارية الأجنبية الحديثة بما فيها من رقص وسخریات.^(٢٣)

ومع اقتراب الحرب العالمية الأولى على الانتهاء، بدأ المثقفون والفنانون يفيقون من سباتهم، وكان عام ١٩١٧م هو عام الوثبة المسرحية - إن صح التعبير - حيث شهد ميلاد فرقة جورج أبيض في ثوب جديد، وظهرت في العام نفسه مسرحية " دخول الحمام مش زي خروجه " لإبراهيم رمزي .. ليصبح الألب المسرحي- بهذا النص - ممثلاً

لأحد أشكال الوعي الاجتماعي ، باعتبار أن [عملية الإنتاج الأدبي والأينولوجي جزء لا يتجزأ من العملية الاجتماعية العامة] ^(٣٣) ومن هنا اقترب العمل الفني من الواقع الاجتماعي مضموناً وشكلاً باعتبار أن الأدب يعكس صورة المجتمع و [الثقافة السائدة فيه ، ويعمل كوسيلة من وسائل الضبط الاجتماعي في المجتمع ، وكوسيلة أخلاقية لأنه يرتبط بالرأي العام ويؤثر في الاتجاهات الاجتماعية والقيم ، وفي سلوك الأفراد والجماعات] ^(٣٤) . مما دفع الأدب المسرحي إلى تبوء مكانة مهند بتشكل أو بآخر لقيام ثورة ١٩١٩ م.

٢-١

ومسرحية " دخول الحمام مش زي خروجه " كوميديا اجتماعية مستمدة من البيئة المصرية ، عالج فيها الكاتب مشكلات اجتماعية وأخلاقية من صميم البيئة المصرية ، وقد تناول فيها بالنقد الساخر أوضاعاً اجتماعية معينة بهدف التقويم والإصلاح. تدور أحداث المسرحية في حمام شعبي بحي بولاق ، يفتح الستار على الحمامي " أبو حسن " صاحب الحمام ويدور بينه وبين مصادفه " نشاشي " صبي الحمام حوار نفهم منه عدم إقبال الزبائن على الحمام في ظل الغلاء السائد ، فيقرر الحمامي إغلاق الحمام باحثاً عن عمل آخر ، وتتدخل الزوجة " زينب " في الحوار محاولة إثشاء الحمامي عن عزمه حيث لا يصلح لأي مهنة أخرى غير مهنة الحمامي ، فيقرر الزوج أن يعمل شاهد زور في المحكمة مثلما فعل " الواد أبو عشرين " . ورغم تحذيرات الزوجة للحمامي بسوء عاقبة هذا العمل بيد أنه يصير لاحقاً إلى حيلة وهي أنه سيحلف في سركه (يمين طلاق) أنه لا يحلف أمام القاضي (يمين صدق) أبداً. ولأمام إصراره تدفع الزوجة ، طالبة منه أن يترك الحمام لها ربما يأتي الرزق على يديها مذكراً إياه بحيلها السابقة على الزبائن والتي جعلتهم (يكسبون دم قلوبهم) . بعد خروج الزوج يأتي الزبون (السقم) أبو عويس عدة كافر المجورة وخادمه عويلي ليقع في حبائل زينب وصبي الحمام ، فتقنعه بأن زوجها مسافر وتريد أن تتخلص منه عن طريق طلاقها حتى تستطوع للزواج من غيره ، فتمرض على العدة - المعجب بها - أن يقوم بدور الزوج المسافر ويطلقها أمام القاضي ، ثم يقدر قرانه عليها باعتباره العدة بعد ذلك ، وتكون الأحداث ويتمص الحمامي دور القاضي ، وتكثر المطالب على عويس الساذج الذي سقط في يد عصابة من المحتالين لا فكك له منها إلا بضياع ثمن

القطن بأكمله ، لتنتهي المسرحية بضياح أموال عويس كلها الذي يملن (أن امرأة من بتوع مصر ضحككت عليه) ... (الله يخرب بيتك وبيت سيدك القاضي ويتليك بالأوجاع ، ويطلع على عينك البلا) . ويمكن ملاحظة ظاهرة الانتظار داخل النص منذ بداية المسرحية ، فالمنار تفتح على الحمامي وصبيه ينتظران الفرج .

الحمامي : يمر يا مفرج الفرج يا عالي الدرج ! يا اخوانا الناس جرى لهم إيه لا حد يجي يستحمي ولا واحد يتوضأ .. هو الناس خليفين على عرقهم ولا إيه .. أي والله..بيدهم حق .. كل شيء علي بقى زي النار ..حتى الزبالة غليت علينا .. ماعليش .. ربنا يكملها .. عاود تعود الأيام ..كريم ..واد يا نشاشي .. واد يا نشاشي .

نشاشي : إيه يا عم أبو حسن .

الحمامي : ما تفز يا واد .. قوم شوف لك شوفه ..انت نائم لي جنب الخلوة زي قط البيت لا منك فايدة ولا عايدة .

نشاشي : وأنا بس أعمل إيه يا عم أبو حسن .. أنا حجر الناس م المسكه أقول تعالوا استحموا ، ولا أقوم منادي في البلد ؟

الحمامي : وبس إيه الفايدة من فتح الحمام من نص الليل ولا فيش حد يفتح علينا الباب .

نشاشي : تعال انت راخر نام زبي .. الأيام الوحل يحلى فيها النوم (٢٥) .

ومن الحوار السابق يتضح أن الشخصيتين - الحمامي ونشاشي - منتظران ، الأول ينتظر الفرج ويسعى إليه ، والثاني ينتظره ولا يسعى ، ويمكن تسمية انتظار الأول بالانتظار الإيجابي ، أما الثاني فانتظاره سلبي ، ولعل ذلك يرجع إلى التبعية ، فالثاني خادم والأول سيد ، الأول يملك الفعل والثاني لا يملك . إضافة إلى ما في الحوار من نقد الواقع الاجتماعي حيث الغلاء الفاحش في أيام (الوحل) على حد تعبير صبي الحمام . والانتظار هنا منذ بداية المسرحية يسهم إسهاماً مباشراً دون مقدمات في الدخول إلى المشكلة مباشرة مهذاً للحدث التي ستأتي بعد ذلك ومن شأنها دفع الصراع إلى الأمام .

وزوجة الحمامي أيضاً تنتظر الفرج ...

زينب : إن كنت متضايق م الحمام روح انت وخلينا نفتحه ونشوف بختنا .. يمكن علسي
قدومنا يروق الحال (٣١) .

حتى في تبرير الحمامي " أبو حسن " لعمله كشاهد زور في المحكمة - وهو الفعل
الذي يتخذه من أجل الحصول على المال - يلمح الانتظار - بشكل أو بآخر ممتثلاً في
الآمال العريضة التي يرسمها لنفسه بعد نجاح خطته في التحايل على القاضي (حاحلف
في سري يمين طلاق اني ما احلفش قصاد للقاضي يمين صدق أبدا) .

الحمامي: ... يعني اليمين ما ينقلبش على عنيه زي ما بقولي وأبقى آجي على رجلي
للبيت مفتوح وفي أمان الله وفي جيبي عشرين حته بخمسه من نظار الوقف اللي
واكلين العالم .. ومن الأوصيا ومن ولاد الكلب اللي يبقى المال عندهم بالكوم ،
ولما نسوانهم تطالبهم بالنفقة يدعوا أنهم مش لافيين الضا ويخشوا المحكمة
حافيين ولايسين جلايب مقطعة .

زينب : طيب ومش حرام عليك تيجي على الغلابة ..

الحمامي : الغلابة يا وليه لهم ربنا .. وربنا زي ما أنت شايفه . (٣٢)

ولا يخفى ما في الحوار السابق من نقد للواقع الاجتماعي المسائد ، وبعد إقناع
الحمامي لزوجه بالآمال العريضة القادمة ، تتخذ هي الأخرى نفس الخطوة ليكون
انتظارها أيضا انتظارا إيجابيا . تنتظر وتتحرك نحو الفعل داخل المكان " الحمام " .

زينب : والله وبقيت عال يابو حسن ، خليت العين ماحت لك .

الحمامي : ويكره تموح أكثر يا مره لما لبس العمه والشال الكشمير ، اللي ما كنش حيحك
قهاي إلا يوم الجنازة .. بكره تيجي القلوس .. ونشتري الحمام ده ونأجره ..
وتبقى أشيا معدن . البلد دي اللي يختمها بصنق يموت م الجوع . واللي يشسي
على سلوها ترهزه له الدنيا . الله ينعل دي أيام .

زينب : والله صدقت يابو حسن .. الجماعة للدجالين وبتوع الرمل والسودع والطوالع
والمشايع هم اللي رايجين فيها . والله أنا لاخرى لشوف لي حكاية قبل ما يطفى
علينا الهوا . أهو المغفلين في الدنيا بالزوفة .

الحماسي : بس أوعي يا مره حد يضحك عليكى .

زينب : بقى أنا بدى أضحك عالناس ، والا بدك أضحك للناس على .

الحماسي : مش معنى الكلام . بس خدي بالك احرصي من أولاد الحرام .

زينب : أنا مش حتغلي رجلي عتبة الحمام إلا يوم الفرج .. اطمئن (٢٨) .

يظهر الانتظار أيضا في تحاول زينب على العدة ، فخطتها التي رستها للإيقاع بالزبون القدام تعتمد اعتمادا كليا على الانتظار ..

زينب : حص ناس جايبين .. يوه ! الجمان يحلم بالعيش ! هو حد دي الوقت ! ما عليهاش .

سبع سنين وست أشهر وست أيام • واللى بأحبه يا ناس في حضن غيري نسام
ما في البلاد مسلمين ما في البلاد حكام • الله يجزى المزول لللى رمى الفتنة

حتى السلام لنقطع يا أمة الإسلام

نشائي : الله يخليكي يا متي .. والله أنت شوقك رضا . وكلامك رضا .. وتخلي ضلام
عوشتنا نور .. غني يا متي أكل منها .. الله الله . كمان وحياة عنك .

عويس : الله ! الله ! كمان يا متي ألمظ . قولم يا ولد يا عويلي .. منك ألمظ هنا النهارده
بتقني .. والله أنا نفسي من زمان أسمعك ... (٢٩) .

وعويس أيضا شخصية منتظرة .. فهو قادم من بلدته " كفر المجورة " لمقابلة " الباشا
ناظر القسم " كي يشكره على " اليهوديه " حاملا معه ثمن القطن بكامله لرشوة " الباشا " وأتباعه ، ونظرا لأهمية المقابلة ذهب إلى الحمام أولا ليستحم ويتوضأ .

عويس : وجيت استحمي وتوضأ .. لحسن لمبارح نمت وحصل ما حصل
وأنت عارفه ما يصحش الولد يقابل الحكم جنب . (٣٠) .

نقد اجتماعي موجه على ألسنة الشخصيات إلى طبقة الحكام والمنتفعين وسلوكهم ،
وعندما يتقدم خط الصراع الرئيسي خطوة للأمام نجده ممتدا على إيراد دور الانتظار في
دفع الحدث إلى الأمام ، فعويس يقع في حبال زينب التي تدعي أنها ابنة صاحب الحمام

والتي تنتظر زوجها الغائب عنها منذ * سبع سنوات وستة أشهر وستة أيام * فيكون
انتظارها دائماً قوياً لسقوط عويس في الشرك . حيث إنها كمرأة تنتظر - على نار -
زوجها وتعدّ مدة غيابه عنها باليوم .

زينب : بقى له النهارده سبع سنين وست أشهر وست أيام ولا أعرافش راح
فين .

عويس : بقى عشان كده بتقني سبع سنين وست أشهر وست أيام ؟

زينب : أيوه يا سيدي .

عويس : وقلبك متولع فيه قوي .

زينب : قوي ولما شفتك حسيت إنه جه .. وتزلت أجري .

عويس : ولما شفتيني بقى

زينب : والنبي قلبي حبك ...

عويس : على إيه يعنى ؟

زينب : عيونك عسلية - حلوة قوي زيه .

عويس : وإيه كمان .

زينب : وخذك أبيض أحمر حلوة قوي زيه.

عويس : وإيه كمان .

زينب : وشفايفك صغيرين وحمير وحلوين قوي زيه .

عويس : كمان والنبي .. وإيه كمان .

زينب : وصدرك مريرت ، ودفيان ، وحلو قوي زيه .

عويس : الله : الله وإيه بقى ما قبلتيش بالحضن زى ما كنت حتقابليه .

زينب : يا سلام ياسعادة البيه .. !!

عويس : طب وكمان دي فيها ايه ! مش تبلى شوقك .. بقى يغيب عنك سبع سنين وست اشهر وست أيام ولا تطفيش نارك !

زينب : لا يا سيدي حرام .

عويس : بلاش ، ما تبليش شوقك ، خلييني أنا أبل شوقي .

زينب : يوه .. يوه ..

عويس : بس بومه !

زينب : بس حوش اينك .

عويس : طب بس بومه .

زينب : يوه . أوع ليدك بقول لك .

عويس : إيه العمل يا خوانا . المحل فاضي والوقت جيفوت . (٣١)

ويدخل عويس المصيدة ، ويسقط تماماً وأمام إغراءات زينب المتواصلة ينفذ تماماً إلى توجيهاها ، فتعنه بالقيام بدور الزوج الغائب أمام القاضي لأنه يشبهه ، حتى يتم طلاقها ثم يتزوجها وينسى عويس ما جاء إلى القاهرة من أجله ، ويسمى منتظراً أن ينال من زينب مبتغاة (بومه واحدة) لأن (بنات مصر مفيش أحلى منهم) وانتظاره هنا ينتظر إيجابي .

عويس : والله بنات مصر ما فيش أحلى منهم . لها حس زي الكروان .. مصر صحيح ألم الدنيا .. ياريت الواحد ما كان قضى العمر اللي فات ده كله بين نسوانا الحلايف! أه ياناري لو كنت امسكها .. لو كنت دي الوقت في الدوار والافسي الفيط .. أه ياناري ! ما عليهاش .. الصبر طيب وهياش راضية تكديني بومه واحده أبل بها شوقي . (٣٢)

ويبتكر الحمامي " أبو حسن " في زي القاضي متقمصاً شخصيته ليتطور للصراع ويدخل " عويس " لعبة لعبة التصب دخولاً كاملاً ، ويسير الصراع قتماً إلى الأمام بمطالب القاضي وأحكامه المتعسفة على عويس ، فلكي يتم الطلاق لابد من دفع النفقة ،

نفقة المدة ، ثلاثة أشهر تنفع في الحال والجميع ينتظرون فقد ' بدأ الفرج ' يهل على الحمامي وزوجته ، وينتظرون للمزيد قبل فوات موعد الحمام ، وعويس ينتظر الحصول على مبتغاة (بومه واحدة) في سبيلها يدفع النفقة .

عويس : أمرى لله . أمرى لله . الحق على ! خدى يامتى نفقة عدتك .. دول الأربعين اللي جبتهم من البلد حلخد منهم عشرة .

زينب : (تعد النقود) واحد . اثنين ..

الحمامي : فى شرك .. ميعاد الحمام حيفوت ..

زينب : ثلاثين .

الحمامي : تمام ؟

عويس : كفايتي بقي .. امتى أقابلك بقي ؟!

الحمامي : اخرج يا رجل ، يا فاسق يا قليل المروءة .. تترك مراتك للشيطان الرجيم ، خرجه يا ضوي .

زينب : يروح هين يا سيدي .

عويس : ليه ؟ عاوزه مني ليه ؟ أنا خلاص مابديش أجوز .

زينب : اخص عليك بقى علفان ما نسبك الحكاية تتخض قوام .. (٣٣)

وتتوالى المطالب ، وتتوالى الأحكام التعسفية من مؤخر صدق ، ونفقة متمه ، ويرتفع خط الصراع والثلاثة ينتظرون ، الحمامي وزوجته ينتظرون المزيد أما عويس فيتحول لانتظاره إلى انتظار الخروج من المصيدة التي وقع فيها بزلانته .

عويس : آه يا خواتي .. يا خراب بيتك يا عويس .. يا جوعة العيال السنادي.. يا رفك

من العمدية بعد ناظر القسم ما يعرف إنك فلمت .. والله يا ناس ما شفتها قبل

دي الوقت . والله يا ناس دي لعبة واتلعبت على . وبس قلت لك كده يا سيدنا

القاضي علفان هي غرضها

الحمامي : يا رجل يا قليل الحيا اوع تكون بلغت المحكمة شئ كذب بعد ما حكمت احسن
هذا دى الفعل تترمي في المغطس وهو سخن بيغلي وليس لك بعدين أجر عند
الله قول إذا شئت . واستعد يا ضوي .

عويس : سكنت يا ميدي ، عوضني على الله . (٣١)

يصل الصراع إلى نقطة التآزم القصوى ، بعد إعلان زينب للقاضي - مستغلة
مذاجة عويس - أنها حامل منذ سبع سنوات وستة أشهر وستة أيام !! ، وأنها ممكن أن
تضع بعد عشرين سنة !! فيحكم القاضي (الحمامي) بنفقة عشر سنوات تنفع فوراً وفي
الحال، ليدفع " عويس " كل ما تبقى معه من نقود معلنا مسخطه على أبناء مصر " القاهرة "
راجعا إلى بلده بلا جاه ولا سلطان ، لتنتهي المسرحية بهذا الموقف " الكوميدي " والذي
تبدو فيه نتائج انتظار الحمامي وزينب وصبي الحمام ، وضياح عويس ضياحا كاملا ،
وليصبح إبراهيم رمزي هو [الفاتح الحقيقي في حفل الكوميديا المصرية للخالصة] (٣٢)

عويلي : أي والله يا ولاد . دخول الحمام مش زي خروجه !

عويس : أي والله !

عويلي : خش بقى يا عم أبو عويس بك . اتخل شوف مزاجك .

عويس : اسكت ما نيش عمك أبو عويس بك .

عويلي : ها .. ها . آمال أنت مين !

عويس : أنا علي أبو حجازية ابن محمد أبو حجازية من دهشور وأمي خدوجة بنت سيد
أحمد .. ودي الست زينب مطلقتي بنت الأمير أبو حسن الحمامي ببولاق .

عويلي : مين بيقول كده . دانة جناب . سماعة عمدة كفر العجورة أبو عويس بك على
سن ورمح .

عويس : اسكت . دا كان زمان يابني - راحت القلوس . وراح تمن القطن . وراح عمك
أبو عويس عمدة كفر العجورة . أوعى تتنفس لحسن بعدين تروح روحك . والا
يرموك في المغطس وهو سخن بيغلي - أنت معاك حاجة !

الحمامي : خدي يا حرة . هذه ورقة طلاك .

زينب : ربنا يطول في عمرك يا سيدي القاضي .

عويلي : آمين .

عريس : آمين .. آمين !

الحمامي : أخرج يا راجل يا فاسق يا قليل الحيا يا قليل المروة .

عريس : حاضر . قال ماحش من ولاد مصر ضحكك على .. ضحكت على مره ..
أدينني رايح يا لله يا واد يا عويلي .

زينب : يروح فين يا سيدي القاضي .. ونفقة العيل لما يتولد .. واجرة الست الداية ..
وتمن الخلخال للمولود إن شاء الله ربنا يعوض عليك .

عريس : أهم يا ختي أهم .. الله يخرّب بيتك وبيت سيدك القاضي ويبتليك بالأوجاع ،
ويطلع على عينك البلا .

نشائي : ديه .. فين البقشيش يا سعادة العمة .. دامش حرام عليك !

زينب : أديها فرجت يا معلم يا أبو حصون

أوعى بقى تجي مبلم وتمسب الكون

شوف دول بعينك يا نشائي يا بن المرو

أدينا صرنا يا نشائي زي الأمـــــرا

نشائي : دا كله من وشك الأزهر يا ست الناس

دا يا سيدنا كان وشه أغبر زي الناس

الحمامي : يابن القبيحة دي العمة وشال الكشمير

هم اللي زاحوا دي القمة ما تعبش كتير

الجميع : الله يخلي لنا البسطا أهل الكرامات

في عام ١٩١٨ كتب محمد تيمور مسرحيته الأولى "العصفور في القفص" والتي خطا بها المسرح المصري خطوة كبيرة نحو الواقعية شكلاً ومضموناً ، حيث تتعرض المسرحية لعلاقة الآباء بالأبناء من خلال علاقة " محمد باشا الزقلاوي " الرجل البخيل المقتر بانه " حسن " المغلوب على أمره وهي علاقة متأزمة - كعادة علاقة الآباء بالأبناء في زمن ما قبل المسرحية - ، ولكنها في المسرحية تأخذ بعداً أشد تأزماً ، وأكثر خصوصية [فالبلاذ على عتبة ثورة كبرى كان مقدراً لها أن تنفجر بعد عام ، والأبناء يتطلعون مع غيرهم من أهل مصر - إلى شيء من الحرية، في السياسة وفي الاجتماع معاً]. (٣٧) وتلاها تيمور في نفس العام (١٩١٨) بمسرحية " عبد الستار أفندي " والتي تصور مأساة أسرة من الطبقة المتوسطة من خلال علاقة الآباء بالأبناء ، حيث يقع رب الأسرة المغلوب على أمره " عبد الستار أفندي " تحت سيطرة الزوجة المتسلطة " نفوسة " والابن المدلل العاق " غيفي " فتكون " جميلة " ابنة المتزنة هي ضحية هذه العلاقة المتوترة، ثم كتب تيمور أوبريت " العشرة الطيبة " ، ثم آخر أعماله " الهالوية " والتي لم تظهر إلا بعد وفاته بأربعين يوماً . ويمكن القول بأن مسرحيات محمد تيمور الثلاثة من مسرحيات [النقد الاجتماعي الذي يعالج مشاكل بعضها مزمن مثل مشكلة تربية الأبناء تربية تعسفية في مسرحية " العصفور في القفص " أو مشكلة عارضه طرأت على حياة مجتمعنا في فترة معينة مثل مشكلة الكوكابين وإيمانه التي انتشرت في مجتمعنا في أعقاب الحرب العالمية الأولى، وتردد صداها في كثير من الأرجال والقصص ثم المسرحيات ومن بينها مسرحية " الهالوية "] . (٣٨)

وتبدو ظاهرة الانتظار واضحة جلية في أعمال محمد تيمور الثلاثة (" العصفور في القفص " " عبد الستار أفندي " " الهالوية ") كنتيجة لتأثير ثورة ١٩١٩ وما صاحبها من أحداث وما ترتب عليها من نتائج أهمها أن [البنية الاجتماعية قد بدت أكثر وضوحاً]. (٣٩) فقد شاركت جميع فئات الشعب - على اختلاف طبقاتهم - في الثورة ،

والتي كانت ثورة سياسية في الجانب الأول ، تحركها عوامل سياسية بجانب عوامل اجتماعية واقتصادية ، فقد كان السبب المباشر للثورة هو اعتقال سعد زغلول وزملائه من أعضاء الوفد المصري الذي تكون في نوفمبر ١٩١٨ م للمطالبة باستقلال البلاد التام وانتهى بإبذار واطمن في ٦ مارس ١٩١٩ ، ثم موقف المعارضة من جانب سعد وزملائه والذي انتهى بدوره إلى [اعتقال سعد وزملائه يوم ٨ مارس ١٩١٩ ، فكانت الشرارة التي أشعلت نار الثورة]^(١٠) وهذا إلى جانب الأسباب السياسية المتمثلة في تطلع أبناء الشعب إلى الحرية والاستقلال حيث ذاق مرارة النذل تحت وطأة الأحكام العرفية أثناء الحرب والتي كانت سبباً في الحيلولة بين الشعب وإعلان سخطه على المستعمر ، وأسباب اقتصادية متمثلة في سيطرة رؤوس الأموال الأجنبية ، وأسباب اجتماعية متمثلة في زيادة الوعي مع تطور حركة المجتمع وإيراز دور المثقف المصري والذي ساعده في ذلك انتشار التعليم إضافة إلى نشاطات الحركة النسائية .. كل هذه الأسباب مجتمعة أسهمت في حتمية قيام ثورة ١٩١٩ . وكان لابد من مسيرة الحركة المسرحية للثورة حيث تأثرت بها ، ولعل في عملية القبض على سعد وزملائه وثورة الشعب حتى عاد سعد ، ونظرة جميع أفراد الشعب إلى سعد باعتباره البطل المخلص الذي تنتظروه طويلاً محكاً أسهم بشكل أو بآخر في بروز ظاهرة الانتظار في أعمال الكاتب في كل الأجناس الأدبية ومن بينها المسرحية ، حيث كانت هذه الفترة هي الفترة التي صبغت الحركة المسرحية بصبغة الميل إلى الواقعية والتي كانت [الصفة التي أتت بها ثورة ١٩١٩ واضحة جلية في عالم الفن ، بحيث يبدو كل شيء وكأنه منقول من الحياة نقلاً فوتوغرافياً وصار الكتاب يعنون كل العناية ببعث البنية الفكرية والاجتماعية والطبعية للطبقات والشخصيات]^(١١) .

وسيقف البحث عند مسرحية " الهالوية " وهي آخر أعمال محمد تيمور المسرحية ليتبع ظاهرة الانتظار فيها ومدى تأثيرها في الدراما شكلاً ومضموناً ، حيث تسهم بشكل أو بآخر في دفع الصراع وزيادة التوتر الدرامي داخل النص وداخل الشخصية في أن واحد ، بل ويسهم الانتظار - في بعض المواقف - في توتر الملتقي ذاته . والمشكلة الرئيسية في " الهالوية " هي مشكلة الإيمان - إيمان الكوكابين - والتي انتشرت في أعقاب الحرب العالمية الأولى ، وقد تناول محمد تيمور هذه المشكلة من خلال مجموعة من الشباب الأرستقراطي من الذين وقعوا في براثن هذا المخدر ، واختيار تيمور لشخصياته

من بين أفراد الطبقة الأرستقراطية لا يعني أن المخدر كان منتشرًا بين أفراد هذه الطبقة فقط ، بل [امتد إلى الكثيرين من أفراد الشعب حتى رأينا الزجال الشعبي يقول : ثم الكوكابين خلاني مسكين مناخيري يتون وعظي حزين

وهو زجل كان أفراد الشعب يتغنون به في تلك الفترة] .^(١٦) طرح تيمور القضية من خلال عقلنة أمين بك بهجت الذي انحدر إلى هاوية الإيمان بعد موت والده والسذي ترك له ثروة طائلة ، وهو لا يزال شابًا في الرابعة والعشرين الأمر الذي دفع أمه " حكمت هاتم " أن تزوجه لمل للزواج يصلح حاله ، فتزوج " أمين " من " رتيبة " الفتاة العصرية المتحررة ، وأصبحت الأم بخيبة أمل كبيرة في ابنها ، إذ إن الزواج لم يصلح حاله ، بل سمعت أحوال أمين وزداد انحدارًا في هاوية الإيمان مع صديقين له من نفس طبقته " شفيق بك " و " مجدي بك " ، وأمام هذا الضياع لم تجد الأم بدا من الاستجداء بخاله " أحمد باشا يسري " لعله يستطيع إنقاذ الابن من الضياع ، ولكن أمين لا يتقبل النصيح سائرًا في طريقه إلى الهاوية المتمثل في السكر والعريضة ولعب القمار وإنشاء العلاقات الغير مشروعة مع النساء - رغم أنه متزوج - فيبدد ثروة أبيه شيئًا فشيئًا ، ويفشل خاله وكذلك أمه في إصلاحه ، ولم يكن ضياع المال إلا الإنذار الأول الناتج عن الإيمان ، تسلا بعد ذلك الضياع الكامل وهو ضياع الشرف ، منذ أن كشف " أمين " زوجته على صديقه للتسامر معهما وتحدث إلى أن نجح " شفيق " في خلق علاقة غرامية غير مشروعة مع " رتيبة " وظل يرادها عن نفسها أربعة أشهر حتى خضعت الزوجة المستهترّة وقد استخرجها " شفيق " إلى منزله بعد أن رتب أموره ، فأعد " الشمبانيا " و"سرح الخادم " واعتذر عن موعد لقاء له مع " أمين " ، وراح ينتظر " رتيبة " ، وفي ظل هذا الانتظار تحدث عدة مفارقات - في مشهد من أقوى مشاهد المسرحية - أهمها دخول " أمين " على " شفيق " فجأة ، فتتولري الزوجة ، وبعد حوار طويل ومواقف مليودرامية يخرج " أمين " مقتنعًا أن المرأة التي بداخل هي " لطيفة هاتم " أخت صديقتها الثالث " مجدي " وتتوالى الأحداث إلى أن تحدث مشادة كلامية بين " أمين " و " مجدي " الذي يعرف الحقيقة تنتهي بمعرفة " أمين " خيانة زوجته وصديقه ، وهنا تتلب أمين حالة هياج هستيرية نتيجة للإيمان ، فيولجه للزوجة الخائنة والتي تخبره بالحقيقة كاملة ملقية اللوم كل اللوم عليه لأنه لم ينتبه

إليها ولا إلى بيته ، فوشم " أمين " جرعات مثالية من المخدر تقضي على حياته ماديسا ومعنوياً ، وتنتهي المسرحية بالمقوطة التام على المستوى المادي والأخلاقي .

وتبدو ظاهرة الانتظار في الهلوة منذ اللحظات الأولى ، حيث نجد الأم " حكمت " هائم " تنتظر أخاها " أحمد باشا يسري " لتطلب منه المساعدة في توفير الابن الضال " أمين بك " .

حكمت : ... أخويه .. أهلاً وسهلاً .

يسري : أهلاً وسهلاً يا ليله إزاي الصبحة ؟

حكمت : بخير يا خويه ، والحمد لله ، وإزيكم اتم ؟

يسري : بخير . لكن قوليلي هو شحاته لحق يدك خبر باتي جيت ؟

حكمت : لا ، يا خويه ، أنا جيت من نفسي ، أنا شفك من الشباك وأنت دخل .

يسري : أيوه قوليلي كده أمل (يجلسان) أديني جيت حسب الاتفاق . والله أقولك الحق . أنا اتعوشت خالص لما بعني لي امبارح لم على نقولي إنك عاوزاني في مسألة ضرورية ، قعدت أسألها يه هيه المسألة الضرورية دي ما أمكتش إتني أعرف حاجة أبداً يظهر إنك ما قتلهاش الموضوع .

حكمت : لا يا خويه ماهو انت دلوقتي ما بتسألني عا إلا في السنة مرة . يظهر إنك ماكنتش بتيجي تشوفنا زمان إلا عشان المرحوم جوزي .

يسري : لا والله بأختي ، بس المسألة زي ما أنت عارفه ، أهو الواحد دلوقتي ما بيعصدق يطلع من مصيبة إلا ويدخل في مصيبة تانية . (١٧)

واستخدام الكاتب للانتظار هنا يسهم في التمهيد ، أوفى بإظهار الخلفية الضرورية من المعلومات ، حيث التعرف - تعرف الملتقى - على الشخصيات داخل العمل ، وكذلك التعرف على القضية الرئيسة التي يتناولها العمل .

حكمت : بقي ماكنتش عارف ؟ اسكت ، يا ريت كان ربنا خلق قلب الأم من حجر ، كانت الوحيدة استريححت ولا شافتش اللي يتشوفه كل ماعة .

يسري : ليه هو جد حاجة لاسمح الله ، أمين بك كان وعندي وعد صحيح إنه حيبطل
السهر والخمرة وكل الحاجات دي اللي برده احياناً الواحد يعذر الشباب عليها .

حكمت : يا ريتك يا خويه كان قل ومش بطل . ده دلوقتي بيحبب معاه من الأجزائه
بودرة في قزازه صغيرة يتشقها وبعدا يا خويه يطلع خلقه ويبقى في حاله
ربنا ما يوريها لحد .

يسري : الكلام ده ليه بياخد كوكابين ؟

حكمت : أنا عارفه اسمها ليه البودرة دي . قلت لي جوزيه علشان ينصلح حاله ما
مستنيش لما يفوت على موت أبوه سنة وجوزته ويرده مائصلحش .

يسري : لا حول ولا قوة إلا بالله ، طيب والست بتاعته بتقول ليه ؟

حكمت : الست بتاعته سيياها تهوى ، هو أنا كان عشمي في الجوزة دي ياخوية . دنا
كان بدى أخذ له بنت ناس من مقامنا متعلمة ومتربية على الأكل تأخذ بالها منه
.. القصد أهو ده اللي جرى ^(١٤).

وهكذا على مدار الفصل الأول من المسرحية ، عرض للمشكلة مع تعريف
للشخصيات وطبائعها . ويتطور انتظار الأم ، فهي لا تكف عن إعلان سخطها على هذا
الوضع حيث الابن مدمن والزوجة مستهتره مسرفة كثيرة الخروج دون إذن زوجها ،
فتتساءل الأم دائماً.. متى سينتهي كل ذلك ؟ والإجابة عن سؤالها واضحة وصريحة على
لسان أخيها أحمد باشا يسري .

حكمت : اللي ما سألت عن جوزها إلا وهيه خارجة .

يسري : دي دلوقت بقت مؤدبة قوي . أهي بتقول لي يا عمي .

حكمت : أه والله أنا ماني عارفه الحال ده حيخلص امتي ؟

يسري : يخلص امتي : ملتئيش عارفه يخلص امتي ، يوم ما تخلص الفلوس يا ستى . ^(١٥)

وانتظار الأم انتظار سلبي في مجمله وإن شأبته بعض الإيجابية متمثلة في طلبها
من أخيها نصيحة الابن وإن كانت في نهاية المسرحية ترفض اقتراحاً من أخيها بالبحر

على الابن بدعوى السفه ، فتكون السلبية المنمة الغالبة على انتظارها طوال المسرحية حتى تجع في النهاية بموت ابنها . في حين يأخذ الانتظار شكلاً مغايراً عند " مجدى بك " الشخصية الانتهازية التي تعيش (سفلقة) على أصدقائها .. فهو ممن كوكابين ولكن لا يشتره ، وإن اشتراه يدفع ثمنه من جيوب الآخرين .. وهو على هذا انتظار إيجابي حيث يستخدم كل حيلة البارة متمثلة في إلحاحه المستمر من أجل الحصول على ما يريد ، فهو لا يكل الإلحاح ولا يضيق بتهكم الآخرين .

مجدي: (لأمين) شوف يا أمين أبقي في بيتك ولا القدرش انتشق ، دي إهانة (لشفيق) هات بلجدة تشيقة .

شفيق : لما يعترف إنه كان محشش ليلة إمبراح .

أمين : عندك حق (لمجدي) لازم تعترف إنك كنت محشش إمبراح .

مجدي: ويعني إن معترفش بأني كنت محشش ما تشفش .

شفيق : طبعا .

مجدي: (بعد تردد) طيب يا سيدي كنت محشش . هات بقى تشيقة خليك خفيف .

شفيق : طيب خد .

مجدي : أبوه كده خلي الواحد يفرش .

أمين : أما عندك حق صحيح يا مجدي . الواحد كانت دماغه فاضية .

شفيق : الحمد لله اللي تملت .

مجدي : لكن دماغي أنا ما تملتش عايز كمان تشيقة .

شفيق : ياخي اشتري لك شوية .

مجدي: عيب يا شفيق بيه عايزني اشتري كوكابين وانت الكلام ده إيه ، وحياء أبوك

لديني كمان تشيقة .

شفيق : خد يا سيدي ...

مجدي: الله يخليك يا شفيق، وأنت يا أمين بك، ماتيشترش ليه كوكابين مع إنيك يعني من الجماعة اللي مناخيرهم بتحن له من وقت لآخر .

أمين : ومين قالك إني ما بشرتش (يخرج زجاجة الكوكابين من جيبه)

مجدي : الله أكبر، دلوقت يا أمين بك أنت منيون لي بمبلغ عظيم .

أمين : منيون لك بكلم جنيه يا سيدي .

مجدي: بأربعناشر ألف تنشيقه . (٤٦)

على أن الظاهرة تبدو في النص بعد ذلك بشكل لائق للنظر ، فتظهر واضحة جلية في المواقف التي يتطور فيها الحدث ويتقدم فيها الصراع الدرامي على إثرها . وأول هذه المواقف ما كان في "المشهد التاسع من الفصل الأول " وهي لحظة انتظار مجدي وشفيق رؤية (رتيبة) زوجة أمين بك .

وهذا الموقف يعد نقطة انطلاق هامة حيث تبنى عليه المواقف التالية ، ويمثل بعداً أساسياً من أبعاد الصراع داخل النص ، فيتخذ الصراع بعداً جديداً على إثره تتأزم المواقف ويكون هذا الموقف سبباً في تأزمها .

مجدي : قولي مالمحتش مراته أبداً في السمكة ؟

شفيق : أبداً يا أخي .

مجدي : اسكت دي بنت وظوظ قوي .

شفيق : عيب يا أخي ما نقولش الكلام ده .. سبحانه الله العظيم .

مجدي : وأنا قلت حاجة وحشة . اسكت دنا شفتها مره في شيكوريل يا فندم وكنت مسحت على طول . لا . والغريبة عليها لفته يا فندم تخلي قلب الواحد

شفيق : (ضاحكاً) يلتفت وراءه .

مجدي : ياريت . بيرطع . لا وبنت شيك الامود . شفتني خالص .

شفيق : يا أخي ما تكثرش بقى .

مجدي : طيب يا سيدي الحق على اللي كلمت (يسمع صوت أمين يقول لرتيبة تعالي ياشيخه ماتشكفيش) أمي جت أهيه . (٤٧)

وتتطور الظاهرة داخل النص بتطور المواقف والأحداث، وكلما خطا خط الصراع خطوة بنت الظاهرة أكثر وضوحاً . يتضح ذلك في الفصل الثاني من المسرحية ، حيث تبدو الشخصيات الرئيسية في المسرحية في حالة انتظار ، مما يجعل الدراما تتوتر ، ويتوتر المثقفي أيضاً أثناء متابعته للأحداث .

وتدور أحداث هذا الفصل في منزل شفيق بك " حيث ينتظر حضور رتيبة بعد أن كتب رسالة إلى "أمين بك" يعتذر فيها عن لقاؤه حسب الموعد المحدد ، وقد أعد "التمبانيا" وأعطى الخادم إجازة استعداداً للقاء المنتظر والذي أعد له العدة منذ أربعة أشهر .

شفيق : أهو بالجواب ده أفكر أخلص منه النهارده . الله بيعتلك قوام يا رتيبة . قال المغفل قال علوزني تخس معاه النهارده . وقال بعد ما قعدت أربع أشهر أعافر مع رتيبة لحد ما ترضى وتيجي تزورنى يقوم حضرته قال بدينى ميعاد عشان أتصيح معاه . مع بت معرفش إيدق عليها منين يا أخي نهائيه (يدخل الخادم حاملاً صينية عليها زجاجة شمبانيا وكأسان) حظ دول هنا تعرف قهوة أوبليمنك في شارع عماد الدين ؟ .

الخادم : أيوه يا فندم .

شفيق : أوع تكون مش عارفها ؟

الخادم : لا يا فندم عارفها كويس .

شفيق : طيب . خذ الجواب ده .. وروح على طول على قهوة أوبليمنك تلاقي هناك أمين بك تقوم بتديله الجواب ده النهارده . سامع ؟ ويمعدين ماترجعش . عندك يوم راحه . مش علوز أشوف وشك النهارده . فاهم والا لا .

الخادم : فاهم يا فندم كويس .

شفيق : اسمع . وإن سالك أمين بك عنى قول له إني عندى صداع شديد ومغص في الكلا وبنى مش قادر أسيب السرير أبداً .

الخادم : حاضر يا فندم .

شفيق : أنا محبش أكرر الكلام اللي قوله كثير . ودينى حوذك آخر مرة أهو عشان ما تغلطش . المهم إنك تودى الجواب لأمين بك ؛ وإنك تقول له إني عيان . وإنك مسا تورننش وشك لحد بكره الصبح . واللا . (١٨)

وانتظار شفيق هنا يمكن اعتباره انتظاراً إيجابياً حيث إنه يتقدم نحو الفعل ويخطط له بمنتهى الدقة ، يرسل رسالة اعتذار ، ويعد العدة للقاء ، ويعطى الخادم إجازة ، بل ويحكم التدبير بأن يحضر خادماً طفلاً ليجلسه على الباب فلا يسمح بدخول أحد من الرجال.

شفيق : يا الله اخرج أنت وابعت لى الواد مرسى .

الخادم : حاضر يا قندم .

شفيق : الله بيعتك قوام يا رتييه ... تعال يا واد . شوف اقعّد جنب الباب وكل واحد يجي

يسأل عني تقول له إني مش هنا . كل واحد يجي يسأل عني تقول له إيه ؟

مرسى : أقول له إن حضرتك مش هنا .

شفيق : براوو عليك . لكن يا شاطر ، إذا واحده ست ؟

مرسى : أعمل لها إيه ؟

شفيق : تدخلها على طول من غير كلام ولا حديث . إذا جت الست تعمل معاها إيه ؟

مرسى : أدخلها على طول من غير كلام ولا حديث .

شفيق : كويس خالص خد يا شاطر القرش ده . وإن كنت حتعمل تمام زي ما قلتك أديك

قرش كمان.

مرسى : حاضر^(٤٩)

ولكن تأتي الرياح بما لا تشتهي السفن ، وبطريقة ميلودرامية يترك الصبي الباب

فرحاً بالقرش ليذهب إلى الدكان لشراء حلوى، والمصادفة المجيبة في نفس اللحظة يدخل

مجدى بك . واللجوء إلى الميلودراما كوسيلة لاثراء الحدث وارتفاع الصراع وتطويرة ،

وأيضاً كوسيلة فعالة لفك عقدة المسرحية سمة بارزة عند محمد تيمور في جميع أعماله،

[ولعل ذلك يرجع إلى تأثيره الكبير بمولير حيث كانت الميلودراما إحدى حيله البارعة

والفعالة في فك عقد مسرحياته]^(٥٠) . ويدخل مجدى يتخذ الانتظار بعداً جديداً .. فمجدى

"للحوض" يريد معرفة السيدة التي ينتظرها " شفيق بك " وشفيق يريد إبعاد مجدى عن

المكان بسرعة انتظاراً للقاء المرتقب من جهة وتجنباً للفضيحة من جهة أخرى ، وكلا

الانتظارين - انتظار مجدى وانتظار شفيق - انتظار إيجابي الأول يسعى إلى المعرفة

والثاني يسعى لتحقيق مأربه وعدم الفضيحة في آن ، مع استغلال مجدى للموقف في

إبتراز شفيق . والكاتب يستخدم الانتظرين لدفع الحدث وإظهار توتر الشخصوص داخل العمل ، وهذا بدوره يسهم في شد انتباه المتلقي .

شفيق : مجدي ! ما تبقاش ثقيل . قلت لك عندي رند يفو يا أخي يا سلام بقى !
مجدي : ماترعلش أديني طالع أهو (يتعاب) مانتش شافيني بتلوب أهو وعالوز أروح
عشان أألم ؟

شفيق : طيب يا أخي متروح .
مجدي : بس بدى أعرف الست اللي حتيجي كمان شويه هنا واللا يعني مخبئها علينا يا
بطل ؟ -

شفيق : (غاضباً) يا أخي ما تبقاش ثقيل . سبحانه الله العظيم في طبعك . ما ترعلنش يا
مجدي . قلت لك ما ترعلنش .

مجدي : بس بس بس . أنا قولتك ما ترعلنش . واحنا فينا من زعل . يا جدع . أما
عجيبه !! والا فيها إيه لو كنت ترعل . مانتش خايف لزعل أنا كمان .
شفيق : وبعدين يا مجدي .

مجدي : (يرى زجاجة الشمبانيا على الخوان) الله شمبانيا(يهجم على الزجاجة ويمسك
بها) . لازم آخد كاس وحياء أبوك .

شفيق : (غاضباً) مجدي ! حط القزاة في مترحها .
مجدي : اختنمى بقى .

شفيق : بقولك يا مجدي حط للقزاة مترحها أحسن والله العظيم ما يحصلش طيب بعدين .
مجدي : (يضع الزجاجة) ما ترعلش ما ترعلش . أنا قولتك حط القزاة في مترحها .
أديني حطيتها في مترحها يا سيدي .

شفيق : يا أخي ما تبقاش ثقيل اطلع بقى .
مجدي : مانيش طالع إلا لما أعرف مين الست اللي جايه دي وإلا لما آخد كاس شمبانيا .
شفيق : أما إنك ثقيل . لاده ولا ده .

مجدي : مين اللي ثقيل فينا بقى أنا ولا انت (يتعاب) والنبي يا شفيق تقولي مين البنات
اللي شنكلتها دي ؟

شفيق : يا أخي ما يصحش أقولك مين . دي ست متجوزه .

مجدي : أه قللي كده ست متجوزه (بيهزاً) لها زوج تخلف على شرقه لأنها ذات طهر وعفاف (٥١).

لا يكتفى مجدي بهذه المعلومات ، بل ينتظر المزيد من المعرفة والمزيد من جيوب شفيق أيضاً ، فيرلّخ شفيق ويتظاهر بالخروج ، فتفزع أسارير شفيق ، ولكن مجدي يعاود الجلوس . وبين هذا الشد والجذب يزداد التوتر على مستوى الحدث والشخصية على المواء .

شفيق : يا مجدي أبوس إيدك ورجلك يا أخي . أبوس إيدك ورجلك خلي في وشك شوية .

مجدي : حشتم يعني ؟ أديني خارج أهو (يتجه نحو الباب ، فيسر شفيق ولكنه يلتفت وينظر لزجاجة الشمبانيا ويتهد)

شفيق : جرى إيه يا أخي ما طلعتش إيه ؟ ولقف تعمل إيه ؟
مجدي: مش هلين عليّ ألوت قرارة الشمبانيا يا شفيق . النبي تديني كاس وأنا أطلع على طول .

شفيق ::..... مستحيل .

مجدي : طب هات تشيقة . (٥٢)

ويتكرر إلحاح مجدي معلوماً ، يريد معرفة اسم زوج السيدة ، ويريد جرة من الكوكابين إلى أن ينتهي المشهد بتطور ميلودرامي أيضاً ، فيحضر " يسري باشا " ويدخل مجدي غرفة النوم ، ويتطور الانتظار - بسبب هذا الموقف الميلودرامي - ليتحول انتظار شفيق من انتظار حضور رتيبة إلى انتظار خروج " يسري باشا " ومجدي على السواء خشية تأزم الموقف أكثر من ذلك. وكان هذا الموقف سبباً في زيادة توتره ، فهو يستعجل خروج يسري ومجدي ويتوقع وصول " رتيبة " في أية لحظة . ويمكن ملاحظة هذا التوتر في هذا الحوار بين " يسري باشا " و " شفيق بك " .

يسري : متشكر . أنا في الحقيقة جي عشان أكلّمك في موضوع .

شفيق : بكل معنوية يا باشا ولكن ما تأخذنيش لأني يا باشا أحب إن صراحتي ما تؤلمكش .

يسري : بالعكس بالعكس .

شفيق : لازم يا باشا أنزل حالاً عشان أقابل واحد في مسألة ضرورية . ومعنديش وقت يا باشا فاسمح لي إنك ترجئ الكلام في الموضوع ده لوقت آخر .

يسري : أنا جاي في مسألة رجا بسيطة ، وموضوعي ما يخدش إلا ثلاث دقائق بس .
شفيق : إذا كان الأمر كذلك يا باشا اتفضل .

مجدي : (من داخل الغرفة يعني) يا ليل يا عيني يا ليلي يا عيني .
يسري : (مندهشاً) فيه معنى هنا ولا إيه ؟

شفيق : لا . ده واحد صاحبني مش عارف إن سعادتك هنا . (يهرع نحو باب الدهليز ويمد رأسه قائلاً) اسكت يا مجدي .

مجدي : هي هي هي ، فاهم فاهم ، لبقى سلم لي عليها .

شفيق : (لمجدي) اسكت يا أخي . (يعود للباشا) اتفضل يا باشا .^(٥٣)

ويدور الحوار بين الباشا وبين شفيق حول شراء " عزة شابين الكوم " والتي يمتلكها " أمين بك " ، فبينما يريد شفيق شراءها بثمن بخس ، يريد يسري شراءها بثمنها الحقيقي متمسكاً في الروابط العائلية التي تربطه بـ " أمين بك " وهو في حقيقة الأمر ينتظر ضياع ميراث أمين ليمتلكه هو . وفي هذا الحوار يتضح انتظار كل من يسري و شفيق ، فالأول ينتظر امتلاك العزة ، والثاني ينتظر خروج مجدي والباشا وامتلاك العزة أيضاً إضافة إلى انتظاره الأكبر - إن صح التعبير - " حضور رتيبة " ، وكلا الانتظرين انتظار إيجابي . فكل منهما ينتظر ويسعى نحو تحقيق ما ينتظر . ينتهي الحوار بمشادة كلامية بينهما يخرج يسري بعدها ، ويتنفس شفيق الصعداء ناظراً في ماعته حامداً ربه على تأخر رتيبة عن موعدها .. ويتفرغ لمجدي بك اللوح والذي لا يؤثر فيه الكلام والذي يسهم انتظاره في دفع الحدث وارتفاع خط الصراع .. فيحدث ما كان يخشاه " شفيق " حيث يرى " مجدي " " رتيبة " في منزل شفيق في مشهد من أهم المشاهد التي تقوم عليها المسرحية .
شفيق : بلاش هزار اللي انت عاوزه حديهورك .

مجدي : شوف جرام للكوكايين بميه وخمسين قرش وأنا بالعربي كده معيش العمي . هات ميه وخمسين قرش وأنا أخرج على طول .

شفيق : آدي تلاته جنيه تمن جرامين اتفضل بقي .

مجدي : أيوه كده آمال أهو دلوقتي الواحد يجبك صحيح مش لما ترعل وتفسور دمك
وتقوللي اخرج وادخل وروح ونوح وإلى آخره .

شفيق : (راجياً) طب مش تخرج بقى ؟

مجدي : أنا راجل شريف ووعد الحر دين يا بطل أديني خارج على طول. هيه واحد .
انتين .. تلا..... (تكخل رتيبة) .

مجدي وشفيق : آه !!

رتيبة : (تجد نفسها في وسط الغرفة فتحب أن تتراجع فلا يمكنها) .

مجدي : (يزوم) لا مؤاخذه ما كانت قصدي، أو بعبارة أوضح ما كانت عشمي (يلتفت
لشفيق) أخرج ولا استقي ؟

شفيق : (بصوت مكتوم وفيه غيظ) يا أخي !

مجدي : ما ترعلش .. أديني طالع أهو (يتقدم خطوتين إلى الباب) السلام عليكم ..

السلام عليكم (لا يرد أحد فيرد على نفسه) وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته

يا رتيبة هانم وحياة شفيق بيه ما تنمشي تسلميلي على أمين بك (يخرج) . (٥٤)

بعد هذا الموقف المتأزم ، يحاول شفيق بك ' تهدئة ' رتيبة ' وينجح بعد أن يقنعها

بأن مجدي لا يمكن أن يخبر أمين لأنه - مجدي - (عبد للفلوس وأنا أعرف أحشي

جيبوه). تقتنع ' رتيبة ' ويرأودها شفيق عن نفسها وبعد محاولات ترتطم فيها الكؤوس تبدأ

رتيبة في الاستجابة له ، ينمو الخط الدرامي ويتصاعد - بهذا الموقف - حثيثاً نحو الذروة

ويصبح التوتر هو السمة المائدة لكل الشخصوس عندما يحضر ' أمين بك ' ليطمئن بنفسه

على صديقه المريض في مشهد يعتمد كلياً على الانتظار ، ' رتيبة تنتظر خروج ' أمين '

حتى لا ينفضح أمرها عازمة العودة إلى رشدائها إن مر هذا الموقف بسلام !! وهي الآن

حبيسة غرفة النوم - نفس المكان الذي كان مجدي ينتظر فيه - ، وأمين في حالة سكر

بين ينتظر معرفة من السيدة التي بالدخل ؟ لعله يظفر بصيد ثمين ، وشفيق ينتظر

الخروج من هذه الورطة الكبرى مع بارقة أمل تلوح له من وقت لآخر في الظفر برتيبة

ونيل مبتغاه منها ، والمشهد كله يستخدمه تيمور لبيان مدى القردى والسقوط والاحتطاط

الأخلاقي الذي يعيشه هؤلاء الأغنياء بالوراثة !

أمين : (ممسكاً بزجاجة الشمبانيا) على مين يا خويه .. أمل كنت مالي كامين ليـه ؟

الكاس ده الثاني عشاني ولآ عشلتها ؟

شفيق : اسمع يا أمين أنا حقوقك الحقيقة .

أمين : استنى قبله لما انتشيق (يتشقق ثم يلتفت ويقول له) أه يا مفص .

شفيق : الحقيقة أنا كان عندي واحد ست لكن خرجت .

أمين : خرجت ؟ يا خماره . ياريتي جيت وهي هنا .

شفيق : أيوه والله خرجت مع الأسف . تجيش احنا كمان نخرج عشان نتفصح مع بعض ؟

أمين : أما عجيبة ع الجدد ده اللي بيزوغني بذوق . تكتش المصفورة هنا يا خفيف ؟

شفيق : لا يا شيخ هنا إيه . وده كلام . كنت على الأكل أوريتها لك .

أمين : لا . لا أنا مش علوز أشوفها . مش ضروري إني أشوفها . إنما لا بأس يعني

من إني أعرف اسمها . اسمها إيه بقي يا خفيف ؟

شفيق : ما يصحش ألوك على اسمها . مش تجي نخرج بقي ؟

أمين : لا . لا . لا . لازم المسألة فيها سر . أنت بتوزعني بنوع لطافه ولا إيه ؟

المصفورة لازم تكون هنا . ولازم تكون في أودة النوم .^(٥٥)

الموقف كله متوتر ، يزداد هذا التوتر لدى الشخصوس جميعهم ولا سيما " أمين بك " عندما

يكتشف " المروحة " مصالفة .. " المروحة تشبه مروحة زوجته ولا يوجد في مصر كلها

سوى اثنتين إحداهما لزوجته والثانية للطيفة هاتم أخت مجدي بك " !! يستغل الكاتب هذا

الموقف في لحظة انفراج عند وصول الدراما إلى الذروة بعد ذلك ... وكل ذلك يأتي من

خلال الانتظار .

أمين : ... مروحة ، دي أكبر دليل على إن المصفورة لسه في أودة النوم ، دي مروحة

ناعمة قوي .

شفيق : يا أخي دي نسميت مروحتها وخرجت .

أمين : (يلقي المروحة على الكنية) طيب شوف . وياك . خرجت صحيح لكن رأيك إيه

في إني تعبان وعاوز أدخل أودة النوم عشان أنام شويه . افتح الباب يا بطل.^(٥٦)

يزداد إلحاح أمين ، ويزداد الموقف تأزماً ، والجميع ينتظرون ، وشفيق يحاول أن يصرف أمين عن عزمه ، فيحدثه في موضوعات أخرى ، ولكن دون جدوى فيزداد الموقف تأزماً .

أمين : سبحان الله العظيم . طيب أنا بالكلم مع واحد ست وانت مالك بقي ؟ سيك منه وكلميني أنا اسمي أمين والامت بقا عني اسمها رتيبة ، والمروحة بتساعدك زي مروحتها . يكونش بينك وبينها مفرقة (يضحك) بس مش صعبان عليه إلا جوزها المغفل ^(٥٧)

وعن طريق الصدفة أيضاً ينهي للكاتب هذا الموقف الذي طال فيه الانتظار وهي سمة من سمات مسرح تيمور ، فالدراما - الهالوية - [حافلة بالمفاجآت ، وكثرة المفاجآت في العمل الدرامي تقفده حيويته وإصالته وتبعد به عن مجال الفن ، وتدخله في مجال الصناعة ، إلا إذا كان الكاتب يملك خيوط النسيج الذي بين يديه بدقة ومهارة - وتيمور هو هذا الكاتب المسرحي الذي لم يفلت الخيوط من يده لحظة واحدة منذ بداية المسرحية حتى نهايتها ، والمفاجآت التي جاءت في عمله لا تصنع فيها ولافعال ^(٥٨)

أمين : طب اسمع أهو لو قلت لي اسمها أخرج على طول .

شفيق : وهو كذلك . لكن صحيح تخرج على طول ؟

أمين : وحياة شرفي .

شفيق : اسمها . اسمها . اسمها^(٥٩)

أمين : " متأثراً في المروحة " الله . الله . ما عرفتها . دانا كنت نامسي خالص . مافوش

حد في مصر كلها من الإسكندرية لأصوان عنده مروحة زي دي غير مراتي

ولطيفة هاتم لخت صاحبنا مجدي .. تكوتشي ماشي مع اخت مجدي يا شفيق ؟

شفيق : (وكأنه نثل من عقل) ولما انت عارف كده بتسألني ليه بس . ^(٦٠)

تتطور الأحداث بعد ذلك ويرتفع خط الصراع ويصل إلى نقطة الذروة Climax

عندما تحدث المواجهة بين مجدي وأمين ، دفعهما إلى هذه المواجهة الانتظار - أيضاً -

انتظار مجدي ومحاولاته المستمرة لابتزاز أمين - وتنتهي هذه المواجهة بفضيحة أمين

حيث يخبره مجدي بعلاقة شفيق الغير مشروعة مع زوجته التي تعترف هي الأخرى ملقبة

اللوم كل اللوم على أمين ، فيشم جرعة زائدة من الكوكايين تقضي عليه ، لتنتهي

المسرحية الحافلة بالمواقف التي تعتمد على الانتظار بكلمات يسري بلاش التي لا تخلو من المباشرة والتقرير : (أدي أخرتك باللي ما بتحسبشي على نفسك ، ولا على بيتك ، ولا على شرفك ، أدي أخرتك باللي بتمشي في مكة اللي ما بترجعش منها حد) (٢٠) . وهذه التقريرية المباشرة [تضعف من نهاية الدراما - فالمتلقي عليه أن يفهم ما شاء الله له أن يفهم من العمل الذي يقدم إليه ، ولا حاجة يكتب الدراما لأن يمك يد ليضعها على ما يريده هو ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى الدراما فن قبل كل شيء ، وتأتي في المقام الثاني وظيفة الدراما ... كما أن موت أمين في نهاية المسرحية يعني حكم تيمور على هذا القطاع من المجتمع] (٢١) - قطاع الأغنياء بالوراثة .

٥-١

إذا كان الانتظار قد لعب دوراً كبيراً في " الهلوية " بحيث أصبح جزءاً لا يتجزأ من البناء الفني للنص ، يسهم في دفع الصراع وتوتر الشخصية ، وكانت السمة الغالبة عليه هي سمة الانتظار الفردي ، الذي تنوع بين شكلين من شكل الانتظار هما الانتظار الإيجابي والانتظار السلبي ، فإنه يأخذ أبعاداً أخرى وتتعدد شكوله في مرحلة ما بعد " الهلوية " .

يمكن إطلاق ما يسمى بـ (البحث عن الشخصية المصرية في الأدب والفن) على الفترة التي سبقت والتي ولكت ثورة ١٩١٩ م ، والتي تمثلت في [قيام طلعت حرب بإنشاء بنك مصر بغية تحرير الاقتصاد المصري ، وكانت الدعوة التي كللت بالنجاح في إنشاء الجامعة المصرية ، وقدم محمود مختار تمثاله " الفلاحة المصرية " وبعده تمثل نهضة مصر " وفي الموسيقى قدم سيد درويش ألحانه النابضة بخفقات قلب مصر ، وقدم كلاً من ابراهيم رمزي ومحمد تيمور مسرحه الاجتماعي ، وكان توفيق الحكيم صاحب رواية " عودة الروح "] (٢٢) ، كما يمكن أيضاً إطلاق ما يسمى بفترة ميلاد الوعي الشعبي - إن صح التعبير - على الفترة ما بين ١٩١٩ حتى ١٩٥٢ لدى أبناء الشعب على اختلاف طبقاتهم ، فقد كانت ثورة ١٩١٩ بمثابة المنجز الذي فجر هذا الوعي ، والذي بدوره أثر في البنية الاجتماعية وجعلها أكثر وضوحاً ، وكانت فترة ما بعد ثورة ١٩١٩ م مليئة بالتوترات السياسية والانقلابات الشعبية التي استطاع الشعب من خلالها الحصول على جزء من حقوقه الضائعة ، فكانت مظاهرات ١٩٢٠ ضد وزارة علي والتي كان من

نتائجها رفع الرقابة عن الصحف والتي فُرِضت عام ١٩١٤ م ، ومظاهرات الإسكندرية في مايو ١٩٢١ م والتي أيدت سعد ، ثم تصريح ٢٨ فبراير حيث إعلان الحكومة الإنجليزية إنهاء الحملة والاعتراف بمصر والذي [يعد مكسباً دولياً لمصر ، وربحاً سياسياً ولدياً لكرامتها القومية]^(١٣) ، ثم مظاهرات ١٩٢٣ والمطالبة بالدستور ثم معاهدة ١٩٣٦ ، ثم قيام الحرب العالمية الثانية (١٩٤٥-٣٩) ، ثم أزمة فلسطين وحرب القنال ، ثم حريق القاهرة ، ثم ثورة يوليو ١٩٥٢ .

هذه الأحداث والتوترات المتلاحقة أظهرت معاناة الشعب وسخطه ، وسرعان ما تحولت هذه المعاناة وهذا السخط إلى أزمة ثورية وصراع طبقي مستمر . وقد أصبح الكاتب المسرحي أكثر وعياً بمشكلات مجتمعه وأكثر ارتباطاً به ، على اعتبار أن [الطبيعة الدينامية للمجتمع تقتضي تعديلاً وتغييراً مستمراً في عناصره المكونة له ، والتفسير الاجتماعي يعد أحد مظاهر هذه الدينامية إذ إنها تؤدي إلى انحلال بعض العلاقات والنماذج والملوك التي كانت تعتبر جزءاً من الهيكل الاجتماعي لتحل محلها نماذج جديدة]^(١٤) .

وانطلاقاً من هذه التغيرات الاجتماعية ، ظهر عدد من الكتاب المسرحيين الذين يمالجون قضايا اجتماعية وقضايا إنسانية منهم "توفيق الحكيم" ، "محمود تيمور" ، "على أحمد باكثير" ، ثم كتاب الواقعية الاشتراكية وعلى رأسهم "عتمان عاشور" ، "يوسف إدريس" ، "سعد الدين وهبة" ، "محمود دياب" ، "الفريد فرج" ، "لطفى الخولي" ، "رشاد رشدي" ، "ميخائيل رومان" وغيرهم .

وبالنظر إلى النصوص المسرحية التي كتبت في الفترة من ١٩٢٤ - أي فترة ما بعد الهالوية - إلى فترة الحرب العالمية الثانية وما قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ وجدت أن معظم النصوص المنشورة في هذه الفترة إما أعمال تراثية مستمدة من التراث على سبيل المثال لا الحصر "أمل الكهف" و "شهر زادو" و "بجماليون" و "إيزيس" و "الملك أوديب" لتوفيق الحكيم ، و "حواء للخلدة" و "صقر قريش" و "طارق الأنثوس" لمحمود تيمور ، "أوزوريس" و "الفلاح الفصيح" مسمار جحا "لباكثير . أو أنها أعمال مصصرة مثل أعمال أمين صدقي ، بدیع خيري ، والكمار إلخ ، أو أنها أعمال ذات الفصل الواحد تتناول قضايا اجتماعية وسياسية مثل مسرحيات الحكيم "مسرح المجتمع" و "مسرح السياسة" لباكثير .. ، ولما كان البحث في هذا الفصل يتناول الانتظار كظاهرة اجتماعية

فقد استبعد الأعمال التراثية - باعتبار أنه سيتناولها في فصل مستقل - واستبعد الأعمال الممصرة وبطبيعة الحال استبعد المسرحيات ذات الفصل الواحد ، ومن ثم سيقف البحث أمام ثلاثة أعمال يبدو فيها الانتظار كظاهرة اجتماعية - على ما فيها من تباعد في الفترة الزمنية بالنسبة للهاوية - لثلاثة من الرواد هذه الأعمال هي : " السلسلة والغفران " لباكثير ، " الصفة " لتوفيق الحكيم و"المخبأ" رقم ١٣ * لمحمود تيمور .

يأخذ الانتظار في مسرحية " السلسلة والغفران " (١) لعلي أحمد باكثير (٢) منحى إسلامياً - لعل ذلك يرجع إلى اهتمام الكاتب بالتراث الإسلامي والقضايا الإسلامية - وذلك من خلال تصدي الكاتب لقضية اجتماعية أخلاقية هي " جريمة الزنا " وأثرها المدمر على الفرد والمجتمع ، والانتظار في النص يأخذ شكل الانتظار الفردي الإيجابي الذي تشوبه النزعة الميتافيزيقية من خلال ارتباطه بالعقيدة الإسلامية التي يمثل الإيمان بالغيبيات ركناً هاماً من أركانها ، فالبطل " عبد التواب " قد زلت قدمه وأرتكب جريمة الزنا مع " غيداء " زوجة صديقه الحميم " قاسم المغربي " عندما ألقى بالأخير في السجن لكثرة ديونه وعجزه عن سدادها ، نتج عن هذه الجريمة أن حملت " غيداء " من " عبد التواب " سفاحاً ، وفي محاولة لإجهاض الجنين ماتت " غيداء " ففجعت فيها أسرتها متمثلة في أمها (أم مستور) وأخيها (مستور) وبالطبع زوجها (قاسم) الذي لم يكن يعلم من أمر زوجته شيئاً فحزنوا عليها جميعاً حزناً عظيماً ، وكان موتها وحزن أهلها وزوجها سبباً في إيقاف ضمير (عبد التواب) الذي تلب إلى الله ناشداً غفرانه راجياً رحمته وغفوه داعياً الله أن يخلصه من " سلسلة الذنوب التي تطوق عنقه " وفي رحلة تكفيره عن هذه الذنوب ينتظر (عبد التواب) مغفرة الله وانتقامه في آن واحد ومن خلال هذا الانتظار طرح باكثير القضية . تفتح الستار على " عبد التواب " والمصحف في يده يتلو القرآن في خشوع .

عبد التواب : (يتلو في خشوع) يا أيها الناس اتقوا ربكم إن زلزلة الساعة شئ عظيم . يوم ترون تذهل كل مرضعة عما أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها وترى الناس سكارى وما هم بسكارى ولكن عذاب الله شديد! غفرانك ربي غفرانك! يا ويلتاه ... ما أعظم ذنبي! ما أعظم ذنبي! أقتلتها يا عبد التواب وهي في ريعان الشباب وخنت فيها صديقك . أترك يا غافر الذنب العظيم تغفر ذنبي! (٣)

يمكن ملاحظة الانتظار منذ اللحظة الأولى لبداية المسرحية ، فالبطل هنا يصترف بالذنب - السقطه - و ينتظر المغفرة . والكتب بهذا " المنولوج " القصير يستخدم الانتظار في طرح الفكرة ورسم ملامح البطل مهبطاً للصراع الدلخلي دون مقدمات درامية طويلة أو ما يُعرف باسم التقديم الدرامية أو العرض (EXPOSITION) وهو الجزء [الذي يقع - غالباً - في أوليات المسرحية ، وقد يكون في صيغة حدث، أو حوار ، أو محادثة فردية. وفي هذا المشهد القصير ، يقدم المؤلف لجمهوره مفاتيح ضرورية أو معلومات ، تعين على فهم علاقات الشخصيات ببعضها - شيئاً عن الموضوع للمعالج (الجو العام للمسرحية) - الأحداث البائدة والسابقة التي وقعت قبل بداية التمثيل ..إلخ] . (١٧)

وعلى هذا فيمكن للمتلقي أن يتعرف على موضوع المسرحية - من خلال المنولوج القصير السابق - وكذلك الجو النفسي العام للمسرحية إضافة إلى معرفته ملامح البطل ومقوماته النفسية . ويلجأ بكثير في كثير من المواقف إلى إبراز الجانب الخير في شخصية عبد التواب من خلال علاقته بخادمته " صابحة " وبأخته الأرملة " أسية " التي عالها هي وبناتها بعد وفاة زوجها حتى أتم زواج بناتها جميعهن ، وعلاقته بأخيه " عبد الجواد " الأخ الأكبر الحقوق المستغل ، وعبد الجواد منذ بدايات المسرحية وهو ينتظر استرداد المال من أخيه ، بل ويستغل أشد المواقف تأزماً بالنسبة لعبد التواب من أجل الحصول على المزيد من الأموال ، وفي هذا الحوار في الفصل الأول يتضح لنتظار عبد الجواد فهو يلوم أخاه لأنه أكثر برأ لأخته وبناتها بالقياس إليه هو ولولاده .

عبد الجواد : هاتنذا قد زوجت بناتها كلهن ، فهل لك اليوم يا أخي أن تلتفت إلى أولادي ، فليس من العدل أن تختص ببرك لولاد أختك دون لولاد أخيك !

عبد التواب : أما تفك يا عبد الجواد تلومني في أختك الأرملة وبناتها اليتيمات ؟ من ذا يعولهن إن لم أعطهن ؟

عبد الجواد : إنك لا تعولهن فصب بل تعطيهن أكثر من حاجتهن ... هذه الرباب لمهرتها خمسمائة دينار غير الجارية التي أهديتها لها فقيم هذا الإسراف في النفقة ؟ لقد كان يكفي أن تعطيهما خمس هذا القدر .

عبد التواب : لا أستطيع يا عبد الجواد أن أقصر بها عن أخواتها من قبل .

عبد الجواد : أجل .. قد أضعت مالك كله في الإنفاق على بنات الأجنبي الغريب وترك
أولادي وهم عصيتك وأولاد أبيك .

عبد التواب : إنهن بنات أختنا يا عبد الجواد ...

عبد الجواد : أما سمعت الشاعر يقول : بنونا بنو أبائنا ، وبناتنا بنوهن أبناء الرجال
الأباعد ؟

عبد التواب : دعك يا أخي من هذا اللغو ، فبنات أختنا هن بناتنا .. وبعد فإني ما قصرت
في البر بأولادك أيضاً على قدر المستطاع .

عبد الجواد : إنك ما منحتهم عشر ما منحت لبنات أسيه .

عبد التواب : ذلك لأن أباهم موجود فهم في غنى عن مساعدتي بخلاف هؤلاء البنات
المسكينات .

عبد الجواد : هذا من أسيه ! تأبى إلا أن تستأثر بك من دوني ودون أولادي ! (١٧)

وانتظار عبد الجواد انتظار إيجابي - على الرغم من عدم مشروعيته - يتمثل في
إلحاحه المستمر على أخيه طوال المسرحية، وكذلك في استغلاله لأزمات أخيه ، بل وفي
تطلعه إلى أن يرث في أخيه وهو على قيد الحياة . ويستخدم بكثير الانتظار بشكوله
المختلفة - منذ بداية النص - كجزء رئيس من أجزاء البناء الفني للمسرحية فهو من
خلالها - شكول الانتظار - استطاع طرح القضية ورسم ملامح الشخص ، وأظهر
صراعاتهم النفسية الداخلية ، ووضح طريقة تفكيرهم للمتلقى مستعيناً بالرمز الذي اختاره
لمسمى كل شخصية داخل النص ، (عبد التواب - عبد الجواد - أسيه - غيداء - صابحة
- أم مستور ... إلخ) . وأسيه أيضاً تنتظر ، ولكن انتظاراتها تختلف عن انتظار " عبد
الجواد " ، فعبد الجواد ينتظر المزيد من المال من أخيه ، أما هي فلا تنتظر إلا الخير
لأخيها ممثلاً في أمها في زواجه فهي دائماً تلح عليه في ذلك . ولعل في هذا الحوار ما
يبين الفارق بين الانتظرين .

أسيه : لقد طفح الكيل يا عبد التواب .

عبد التواب : ألمت أنت التي غاضبتك وعالنته بالقطيعة ؟

أسيه : بلى .

عبد التواب : علام يا أختاه ؟ هلا تسعينه كما وسعته من قبل ؟

آسية : إني لم أخبرك بما فعل خشيته أن لو سكت . فلما إذا سألتي فأعلم أنه جامني ذات يوم فاشدني ألا أكلمك في الزواج مرة أخرى وزعم لي أنك إن تزوجت فسيتقطع برك عني وعنه .

عبد التواب : (يتصاحك) فماذا قلت له ؟

آسية : قلت له إن الله موجود وقد كفل لكل مخلوق رزقه . فأسمعي كلاماً ما سمعت أسوأ منه ولا أثنع . قال لي إني استأثرت بك لي ولبناتي من هونه ودون أولاده ، حتى إذا شبعتم وشبعن أردت أن أزوجه لتستأثر بك امرأتك بعدى وبعد بناتي فلا يبقى له ولأولاده في برك مطمع !

عبد التواب :والزوجة يفرض من الأمهات أيضاً يا آسية .

آسية : كلا يا عبد التواب لا ينبغي أن تقضي عمرك كله أعزب من أجلي . لقد كنت تقول لي دائماً حين أكلّمك في الزواج أنك مستزوج بعد أن تزوج بناتي وهما هي الرباب أخراهن قد زفت إلي بعلها في ظل نعمتك ، فلماذا تنتظر بعد؟ (٢٤)

يرفض عبد التواب الزواج ، وكذلك يرفض مقابلة " القوّاد " رافضاً بضاعته سبباً أن ذاق مرارتها- تأثباً مكثراً ، وهو في رحلة تكفير هذه ، ينتظر صديقه " قاسم " ولا يدري بأي وجه يقابله على الرغم من أنه سد عنه كل ديونه . ليكشف خط الصراع الرئيس في النص عن نفسه من خلال علاقة عبد التواب بأسرة " عياد " حيث قام برعاية أم مستور " أثناء مكوث " قاسم " في السجن ولا يزال يرعاها ، وسدد ديون قاسم وأخرجه من السجن ، بل وساعده على الرغم من ضيق ذات يده ، فأعطاه حلي أخته ليبيعها ويبدأ بشفنها تجارة جديدة في الشام يكون شريكاً له فيها . وبهذا الموقف ينتهي المشهد الأول وقد اتضحت الرؤية داخل النص من خلال الانتظار ومن خلال حوار عبد التواب مع أخته وصديقه حيث تستشعر في حديثه الانكسار والشعور بالذنب . يأخذ الصراع أبعاداً أخرى في المشهد الثاني من الفصل الأول ، وهذه الأبعاد ترتبط بشكل أو بآخر بالانتظار الذي هو السمة الرئيسة الغالبة على النص بوجه عام وعلى البطل " عبد التواب " بشكل خاص . يدور " المشهد الثاني " في بيت " إسماعيل المرزوقي " و" ولد " كوثر " الخطيبة التي رشحتها " آسية " لأخيها " عبد التواب " ، فنجد " كوثر " ترفض الزواج بمساندتها أبوها ولكن الأم " ميمونة " تفرض عليهم رأيها وهو الزواج من عبد التواب

مستغلة ضعف شخصية الأب . والجميع ينتظرون " أسية " كي يعطوها الرد ، وبينما هم كذلك تدخل جارتهم " أم مستور " ليتجمع في بيت إسماعيل " أسية " و " أم مستور " و التي تنتظر الانتقام من " عبد التواب " وانتظارها انتظار إيجابي أيضاً ، فهي لا تكف عن الدعاء على " عبد التواب " وتخطط أيضاً للانتقام منه ، فتتظاهر بمباركتها لزوج عبد التواب من كوثر ، وتعد في نفس الوقت خطة جهنمية للانتقام .

أم مستور : (لميمونة) مبارك لها فيه يا ميمونة .

أسية : هوني عليك يا أم مستور فكل جرح لابد يوماً أن يندمل .

أم مستور : (بين الحزن والغضب) إلا جرحي ! لا سبيل إلى انتماله . لا سامح الله من كان السبب ! لعنة المنقم الجبار على من كان السبب !

أسية : (مستغربة) ؟

ميمونة : إنها تدعوا على الدائتين الذين حبسوا زوج ابنتها حتى ماتت ابنتها حزناً عليه . أم مستور : نعم .. لعنة الله على دلتيه جميعاً .. من سبق منهم ومن لاحق .. (ترفع يديها إلى السماء) اللهم يا شديد الانتقام انتقم لي منهم فرداً فرداً . اللهم لا تمت أحدهم حتى تنكبه في زوجته بمثل ما نكبت ابنتي عداة^(١٩) !

في المشهد الثالث ، يتزوج " عبد التواب " من " كوثر " التي تكبى عليه ولا تطويعه ، فهي فتاة محللة مستهتره ، أكد الكاتب هذه الصفات في أكثر من موضع تمهيداً للأحداث التي ستأتي بعد ذلك ، فهي لا تكف عن الذهاب إلى بيت أهلها كل يوم دون إذن زوجها ، وتعامل خالمتها بقسوة ، وفوق كل ذلك لا تزال عزراء على الرغم من زواجها والجميع ينتظرون - " أسية " و " الجارية " و " عبد التواب " - وأم مستور تكبر خطتها .

أسية : مسكين عبد التواب لقد جنينا عليه !

صالحه : معذرة يا مولاتي

أسية : ما خطبك ؟

صالحه : (تكنو منها) لماذا لا ينالم مولاي عبد التواب في هذا المخدع مع سيدتي كوثر ؟

أسية : (يتقسم في أسى) لأنها صغيرة بعد يا صالحه .

صالحه : صغيرة ! هذه كبيرة وتعرف كل شيء !

أسية : ويلك يا صالحه .. دعي عنك هذا واهتمي بمملك .

صالحة : إن كنت صغيرة بعد كما تقولين فلماذا زوجها أهلها له ؟ يا ويح مولاي ! ليس له من الزواج إلا الاسم . قد مضى على زواجهما شهران وهي تتأبى عليه . قولي له يضر بها حتى تمود إلى صوابها!

أمية : (تضحك ثم تكف عن الضحك فجأة) هيا يا صالحة عودي إلى عمك .
صالحة : سمعاً يا سيدتي .

أمية : والله إن ما تقوله الجارية لحق .. يا ويح عبد التواب !

صالحة : إذا كان سيدي لا ينام معها فلماذا تستحم كل يوم في الصباح ؟. (٢٠)

يقرر عبد التواب الرحيل إلى الشام نظراً لاتساع تجارة شريكه " قاسم " هناك فربما يكون رحيله هذا سبباً في عودة زوجته إلى صوابها ، فتعرف حقه عليها ، وفي نهاية "المشهد الثالث" تنتزع أبعاد الصراع وضوحاً كاملاً من خلال لقاء أم مستور بمبد التواب قبل سفره وكلاهما ينتظر ، الأولى تنتظر الانتقام وتصر عليه ، والثاني ينتظر غوها ومسامحتها ليعفوا الله عنه .

أم مستور : ... بل كان هذا بسوء فعلك ليها الأثيم ؟

عبد التواب : (يشيح عنها بوجهه وفرائصه ترتعد) أما أن يا أم مستور أن تعفي عني وتمسحيني !

أم مستور : هيهات أن أنسي مصائب ابنتي فهيهات أن أسامحك !

عبد التواب: كفاني يا أم مستور ما لقيت من عذاب الصبرة والنم.. وأحسبني ما قصرت في برك ومعونتك .

أم مستور : أتحسب عطايك وهدايك تسميني حياة غداء التي قضيت نحبها وهي تنوء بخزيك وعارك؟ أه لولا خشيعة القضيحة لأعلنت أمرك في الناس ولأخبرت أخاها وزوجها فانتكما لمرضهما منك. ولكن انتظر ! الله هو الذي سينقم منك وسيكون انتقامه عظيماً ! (٢١)

ويبدأ الفصل الثاني بعد مرور عام ونصف على أحداث الفصل الأول، وبعد أن عاد "عبد التواب" من الشام ولم يجد زوجته في المنزل، بل في دار أبيها متعلقة بمرض عضال يلزمها الفراش وما هو عبد التواب ينتظر، يذهب بالطبيب المعالج وأهل زوجته يراضون متعائلين بأن الشرع يحرم أن يكشف طبيب رجل على امرأة ، ولا يفتك بكثير في طبحر القضايا الدينية والمعامل الشرعية من خلال هذا الموقف .

أمية : هل زرت دار حموك يا عبد التواب ؟

عبد للتواب : نعم .

آسية : وكيف وجدت اليوم زوجتك ؟

عبد للتواب : كما تركتها أمس ؟

آسية : ألم تجئ لهم بالطبيب الذي تعرفه ؟

عبد للتواب : بلى قد جئتهم به اليوم ليعالجها فاستمتعوا من عرضها عليه .

آسية : لماذا ؟

عبد للتواب : قالوا إن ذلك حرام .

آسية : لكن هذا حلال للضرورة .

عبد للتواب : حاولت جاهداً لأقتنعهم بهذا فأصرروا على امتناعهم ، وقالوا إن لديهم طبيبة

تعالجها فهم لا يريدون غيرها إشفافاً على ابنتهم أن يلحقها الضرر من

اختلاف العلاج . أتعرفين يا آسية من تلك الطبيبة ؟

آسية : لا والله يا أخي لا أعرف من هي ولكني سمعتهم يقولون إنها طبيبة ماهرة .

عبد للتواب : هل رأيتها قط عندهم ؟

آسية : لا يا أخي ما رأيتها قط .

عبد للتواب : فماذا ترين ؟

آسية : هون عليك يا عبد التواب فإن الله هو الشافي لا شافي غيره . (٧١)

ويصل الصراع إلى نقطة التنازع عندما تأتي " أم مستور " لزيارة عبد التواب ،

وتخبره بأن زوجته حامل في شهرها السابع وليست مريضة كما تدعي ويدعي أهلها ،

ليصبح عبد التواب في حيرة وقلق وصراع نفسي ، فهذا أول انتقام حل من السماء بعد

طول انتظار ، وأم مستور أيضاً قد نجحت في خطتها وها هي تتشفي في عبد التواب الذي

يستسلم استسلاماً كاملاً .

أم مستور : ما حيلتي فبك وأنت بطئ الفهم ؟ (بصوت يتأجج فيه الحقد) يا هذا كما

تدين تدان !

عبد للتواب : ماذا تعنين ؟ أفصحني ويك !

أم مستور : كوثر حبل !

عبد للتواب : ويك ما تقولين ؟

أم مستور : حيلي في شهرها السابع ! الحمد لله إذ أحياني حتى رأيت الانتقام الإلهي قد حل بك وحق عليك ! الآن استراح قلبي واشتفى غليلي ! ... مالك لا تجيب ؟

عبد التواب : إن كان ما تقولين حقاً فأمست بي وبها ما شئت ؟

أم مستور : كلا لا أشتيت بك . أما كوثر فاني والله لأسي لها ، فقد كانت تودني بالزيارة حتى أصبح يقي كافه بيتها ! وكثيراً ما كنت أعيب عن المنزل فأجدها تنتظرنني حتى أجي .

عبد التواب : كافك اتخذت لك خادماً في منزلك ؟

أم مستور : كلا ... من أين لي نفقة الخدم ؟ إني أخدم نفسي .

عبد التواب : فكيف تدخل كوثر المنزل ؟ من ذا كان يفتح لها الباب ؟

أم مستور : مستور ابني .. كان يفتح لها الباب فودعها تنتظرنني في حجرة وحدها حتى أعود !

عبد التواب : شكراً يا أم مستور لزيارتك ... كما تدين تدان ! الانتقام الإلهي . (٧٣)

وفي ظل هذا الصراع النفسي يظل عبد التواب حائراً متخبطاً منتظراً المزيد من العقاب ، يطلب العفو من قاسم دون أن يذكر له سبباً ويحذره من تزويج أخته بمستور ابن "أم مستور" ، خشية استمرار السلسلة - سلسلة الخطايا والذنوب - فمستور ارتكب مع كوثر نفس الذنب الذي ارتكبه عبد التواب مع عياده ، وإذا كان الله قد انتقم من عبد التواب في زوجته ، فلا بد من انتقامه من مستور في زوجته ، فتعرض أخت قاسم لما تعرضت له عياده وكوثر ويلقى مستور نفس مصير عبد التواب . إنها سلسلة متصلة الحلقات ولا نهاية لها . فتصبح الفكرة التي يريد أن يطرحها الكاتب واضحة جلية وكلها قائمة على الانتظار فكما تدين تدان . وعلى الجانب الآخر في منزل "إسماعيل المرزوقي" نجد كوثر تنتظر أيضاً وانتظارها هنا انتظار اليأس .. ومن ثم فهو انتظار سلبى .

كوثر : يا إلهي .. أما لهذا العذاب من آخر ؟ ليل يجيء وليل يروح وأنا الأرم هذا الفراش لا أبرحه خشية أن ترائي العيون ! لكن عين الله ترائني ولا يخفى عليها سري مهما كلفت هذه الأغطية ... يا لهذا العار ينمو في أحشائي كل يوم ! ماذا صنعت أدوية لم جابر وأشربتني المرة ؟ لكنّها تطعمه وتسقيه لينمو ويشد حتى يخرج يوماً فيصبح بملء فيه : أشهدوا يا عباد الله أن أمي قد فجرت !

ميمونة : ما جلوسك هنا يا كوثر ؟ عودي يا بنتي إلى فراشك !

كوثر : لقد سمعت هذا القراش يا أماء ... دعيني أسترح هنا قليلاً فإن يجيئنا الساعة أحد .
ميمونة : ستجئ الآن أم جابر .

كوثر : ماذا صنعت لي هذه الدجالة ؟ لقد أفسدت كبدي بأشربتها المرة دون أن تجدي شيئاً أبعدها يا أماء عني .. لا أريدها بعد اليوم .

ميمونة : اصبري قليلاً يا بنتي .

كوثر : إلى متى أصبر ؟ لا يا أماء ما بقي لي صبر .. ارحموني يا عباد الله !
ارحموني . (٧٤)

وتحول دفة الصراع في النص إلى صراع بين " ميمونة " و " أم مستور " وهو صراع يرتبط بخط الصراع الرئيس في النص، لأنه يوازي صراع عبد التواب " مع " أم مستور " ، والفارق الوحيد تبادل أطراف الصراع لتصبح " أم مستور " في مكان " عبد التواب " وتصبح " ميمونة " في مكان " أم مستور " وكلا الصراعين يرتبط بالانتظار، انتظر العقاب وانتظار الانتقام .

ميمونة : ... ما ذنبك أنت ؟ ولك .. هل نالنا كل هذا الشر إلا من قبلك ؟

أم مستور : ما ذنبي أنا يا معلوم ؟ انني امرأة منكوبة .. لقد نكبت أمس بوفاة ابنتي الوحيدة وهي أعز شيء عندي ، وهأنذا اليوم أنكب بطيش ابني فتلقى بتبعته علي وتصب جريته إلي .. ألا تعلمين يا ميمونة أنني شريكك في هذا الهم الطويل وأنني أشفق على ابني من هذا الأمر كما تشفقين على ابنتك ؟

ميمونة : هيهات يا أم مستور : أنا عندي الفريسة تتوجع وتتمذب ، وأنت عندك الجاني يرقل في ثياب المرس وينعم ويطرب .

أم مستور : لو عرفت يا ميمونة ما حل بمستور لرثيت لحاله . لقد أمروه اليوم بأن يتجهز للمفر مع الفرقة الذاهبة إلى ميدان القتال في حلب . إنه سيفترق عن عروسه ولم يمض على زولجهما غير اسبوعين ! كأن الله أراد ان ينتقم لكوثر منه .

ميمونة : هذا قليل في جنب ما فعل ! سينتقم الله منه أكثر من ذلك .

أم مستور : ذلك ما أخشاه يا ميمونة أخشى أن يظهر هذا السر فيتغير علينا قلب قاسم ويقطع عنا بره ومعنوته .. وربما معنى لتطليق أخته منه. إنك تعرفين صداقة قاسم لعبد التواب وإخلاصه في حبه. (٧٥)

يتأكد عبد التواب من أن كوثر قد حملت سفاحاً - رغم محاولة أهلها إخفاء الحقيقة خشية الفضيحة - ويستر عبد التواب عرضه وعرض حميه ويقبل أن تعود "كوثر" إلى داره لتضع فيها مولودها ، بل ويقوم برعاية المولود وتربيته ابتغاء مغفرة الله ورضوانه وتكفيراً عن ذنبه ، وهو بهذا يكون قد خطا خطوة كبيرة - إضافة إلى خطواته السابقة - في رحلة انتظاره من أجل تحطيم سلسلة الخطايا والذنوب، وفي أثناء ذلك لا تنفك كوثر تذكر الماضي كلما نظرت في وجه طفلها ، فهي تتسنى موته ، وتعامله معاملة قاسية . لولا حنو عبد التواب عليه وكذلك أمية ، فلأخذ انتظار كوثر اتجاهها نحو التكفير عن الذنب مشابهاً لانتظار عبد التواب إلى حد كبير . تتم الحلقة الثالثة في سلسلة الذنوب ولكن هذه المرة في صورة أبشع ، فقد انتقم الله من مستور وأمه أيما انتقام ، فها هو مستور يقتل زوجته التي حملت سفاحاً أثناء غيابه ويلقى به في السجن ، وتصبح أمه طريدة وحيدة فقدت كل من يعولها وبهذا يتحقق حلم "ميمونة" في الانتقام والذي طالما انتظرت داعة الله من أجل تحقيقه، وهذا الانتقام الإلهي كان يتوقعه عبد التواب أيضاً لأنه جربه مرتين : مرة كجاني في غياده ، ومرة كمجنى عليه في زوجته كوثر .

أمية وكوثر : أم مستور !!!

ميمونة : نعم .. لكنها قتل لمراته !

أمية : يا للخبر الأسود ! متى كان هذا ؟

ميمونة : الساعة .. وقد هرع الناس إلى دارها من كل مكان فلكتظ الحي بهم ، وما تفرقوا إلا حين جاء شرطة الأمير فسلقوا الجاني معهم إلى السجن .

أمية : يا إلهي .. لماذا قتل المجنون لمراته ؟

ميمونة : سمعته يقولون أنه وجدها حبلى فذبحها .

أمية : يا ستار يا رب .. لكن ابنها هذا كان غائباً في جيش الأمير .

ميمونة : نعم .. ما قم إلا اليوم من الشام، والله ما عز علي إلا مقتل المرويس الشاب .

أمية : أجل.. يا وريح قلم المخربي .. ماذا يكون حقه إذا بلفه مقتل أخته على هذه الصورة ؟ وأخي عبد التواب سيتكلم كثيراً لهذا الحادث .. إنه شديد الحب والإعزاز لشريكه قلم .

ميمونة : ولين عبد التواب ؟ ألم يبلغه هذا الخبر ؟

آسية : لا .. لم يبلغه بعد .. إنه جاء من الدكان آنفاً لينام القيلولة . والله إني لأخشى أن يحدث له هذا النيا لمرأ لا نرضاه .. سأرى إن كان قد استيقظ لأتلطف في إيلاغ النيا إليه .

ميمونة : افرحي يا كوثر ، فما قد انتقم الله لك من الجاني الأليم .. جزاء عادل وانتقام بالغ يشفي الغليل!

كوثر : (متأففة) أقصري يا أماء ، فما هذا بموضع للشماتة .

ميمونة : لم لا يا بنتي ؟ لقد سقاء الله كلباً مقاناً بمثلها من قبل .

كوثر : إن جاز لنا أن نشمت بالجاني فماذا جنت " فوز " علينا " وماذا جنى أخوها قاسم المغربي فيمتحقا منا الشماتة ؟

ميمونة : كل امرئ ذنبه في جنبه . (٣٦)

بعد أن حسم الصراع لصالح ميمونة في صراعها مع " أم مستور " وتحقق ما كانت تنتظره ، يرتفع خط الصراع الرئيس في النص بين " أم مستور " و " عبد التواب " وارتفاع الصراع هنا مصدره زياده رغبة أم مستور في الانتقام من عبد التواب لأنه هو سبب البلاء ولا سيما بعد دخول مستور السجن . وطرفا الصراع ينتظران ، أم مستور تنتظر الانتقام عن طريق فضيحة عبد التواب وأخذها الابن " أسامة " من حضن أمه " كوثر " ، فربما تجد فيه عوضاً عن ابنها المسجين ، وعبد التواب لا يزال ينتظر الغفران ، وفي هذا الحوار ما يبرز الصراع بين الاثنين والصراع النفسي داخل كل منهما أيضاً والانتظار يمثل بعداً من أبعاده على المستويين .

عبد التواب : وياك يا أم مستور أتريدين أن تقضحي مر ابنتك الممكنة ؟

أم مستور : دعه ينفضح ، دع الناس يعلمون به أجمعين ...

عبد التواب : صه .. اخفضي صوتك تستندمين على هذا .

أم مستور : لا والله لا أبالي .. لأعلن ذلالتك وخيانتك لعرض صديقك ، ولأشهرن فضيحة زوجتك وتشارك عليها ديالة منك وقلة عجرة .. يبيض الله وجه مستور ابني .. ما كان ديوتاً مثلك ، وجد امرأته حبلى فزبحها ومسح بدمها عاره وما بالي بشيء في سبيل الشرف .. أنت يا ديوت سبب نكباتي كلها .

عبد التواب : سامحك الله يا أم مستور .. برك أصني قليلاً إلى . ليس من خيرك ولا من
خير ابنك أن تعلمي ما سر الله وأمر بستره .. اصنعي هذا من أجل ابنك .
أم مستور : قد قضوا عليه بالحبس والتغريب .

عبد التواب: سينقضي أجل الحبس والتغريب .. اصنعي ذلك من أجل قاسم فإنه يصرك
ويحنو عليك .

أم مستور : وماذا يصنع لي قاسم بعد اليوم ؟ إنه سيقطع عني - لا محالة - بره ونفقه
بعدما قتل ابني أخته . لقد حرمتني يا ديوث كل شيء . سيلغى الخبر بالشام
وشيكاً يقطع عني صلته . لقد فقدت كل عائل لي . من ذا يعولني بعد مستور
وقاسم ؟

عبد التواب : لا تبتسمي . سأكون أنا عاتك وسأجري عليك مثلاً يصلحك منهما معاً .
سامحيني يا أم مستور . هذا قضاء الله المكتوب .. هذه سلسلة الخطيئة
انتظمتنا جميعاً ولا يقطعها إلا الغفران .. اغفري لي يا أم مستور كيما تنقطع
السلسلة ! (٣٧)

لا تنقطع أم مستور بهذا الحديث ؛ فتوضح عبد التواب أمام أخيه " عبد الجواد " ،
وتقص عليه قصة ابنها مستور مع "كوثر" زوجة أخيه طاعنة في نسب الطفل "أسامة" ،
فينهرها " عبد الجواد " مهدداً إياها بتبليغ القاضي بالأمر فيحكم عليها بعقوبة القوادات لأن
ما حدث كان تحت علمها ويتكبير منها . ويهذا يبدأ الصراع بين أم مستور وعبد التواب
ليظهر خط صراع آخر بين " عبد الجواد " وبين أخيه " عبد التواب " تناسره أسية ،
فالأول يريد استغلال الموقف - كعادته - لمصلحه محاولاً إقناع أخيه بتطليق زوجته
متبرئاً من نسب الطفل ، حتى يؤول ميراث أخيه كله إليه ، و الثاني يرفض ، والصراع
بينهما قائم على الانتظار أيضاً ومرتببط بخط الصراع الرئيس في النص . ينجح " عبد
التواب في إرضاء أخيه بأن أوصى له بسدس ما يملك بعد وفاته ، ويقنع " عبد الجواد "
بذلك - كمكسب مؤقت - ويمضي قُدماً في انتظاره ، فيحضر القاضي " بكار " إلى بيت
" عبد التواب " وهو في فراش المرض - بدون علم " عبد التواب " - فيقص عبد التواب
القصة كلها للقاضي الذي يتعاطف معه حاكماً في مصلحه معلناً أن الولد ولده وله حق
الميراث (الولد للفراش وللماهر الحجر) وهذا الموقف يدل على ثقافة باكتير الدينية

وولوعه بمرض القضايا الإسلامية كلما وجد الموقف مناسباً دون إخلال بالبناء النفسي للنص.

ينتهي الموقف بفضيحة " عبد الجواد " ومقاطعة للقاضي له ، ودعاء القاضي لعبد التواب بالمغفرة . ومع ذلك لا يكف " عبد الجواد " ويواصل انتظاره الإيجابي بينما يأخذ انتظار " عبد التواب " بدءاً ميتافيزيقياً بعد أن اشتد عليه المرض .

عبد التواب : قد دنا المورد يا عبد الجواد فماذا يعنيك سخطي أو رضاي ؟

عبد الجواد : (في تردد) والوصية يا أخي ؟

آسية : أجل .. المال وحده هو الذي يعنيك ! (لعبد التواب) إنها يا أخي فوالله إنه لا يستحقها .

عبد التواب : اطمئن يا عبد الجواد فإنها باقية كما هي .

عبد الجواد : أظن الله عمرك يا أخي .. والله لا أدري كيف أقوم بشكرك وأرد بعض جميلك .

آسية : لكفه شرك وخلق نم .

عبد الجواد : (معرضاً عن آسية) ألا تجعلني وصياً على أولادك يا عبد التواب لعلي أقوم لهم ببعض حقك !

آسية : أنت ؟

عبد التواب : قد جعلت الوصاية عليهم لقاسم المغربي .

عبد الجواد : أتجعل عليهم رجلاً قتلت أخته في منكر ؟ أليس عصبهم أولى بهم من زوج ابنة لم مستور ؟

عبد التواب : (ويصمت قليلاً) إنه أخي وشريكي أه ! أه ! (تلحقه غشية) .

آسية : عبد التواب ! عبد التواب ! ماذا أصابك ؟ (لا يجيب) يا إلهي ... قد ثقل لساقه ! يا بؤسي ...

عبد الجواد : لا تبتسمي يا آسية .. إن هي إلا غشية لحقته .

آسية : وياك أنتمتي له شراً من هذا ؟

عبد الجواد : ما تقولين يا آسية ؟

آسية : كل هذا من صلك ! اخرج من هنا . (٣٨)

يفيق عبد التَّوَاب من غشيته وهو في انتظار الموت بين لحظة وأخرى فيطلب لقاء
 * أم مستور* ليستسمحها قبل لقاء ربه ، وكذلك قاسم الذي يعرف الحقيقة كاملة على لسان
 عبد التَّوَاب بعد أن بين له كيف انتقم الله منه، لينتهي الموقف بحوار جيد بين قاسم وعبد
 التَّوَاب يكون الانتظار بعداً من أبعاده، حيث ينتهي الصراع في الدراما مع انتهاء انتظار
 عبد التَّوَاب بانفصام السلسلة عن عنقه وقد نال حريته الكاملة .
 عبد التَّوَاب : إني كنت ارتكبت مثل هذه السيئة في امرأة صديق لي فوق عليّ جزاؤها في
 إمرأتي ، فأنا الذي جنيت عليها كذلك .

قاسم : يا إلهي !

عبد التَّوَاب : خبرني الآن يا قاسم ، هل تستطيع أن تغفر لي ؟

قاسم : يا ويلتا ... أكانت ... ؟

عبد التَّوَاب : نعم يا قاسم.. بحق ضراعتي إليك في آخر يوم لي من أيام الدنيا وأول يوم
 لي من أيام الآخرة ألا ما غفرت لي يا قاسم وعفوت عني ... والله لقد ظل
 الندم من يومئذ يأكل قلبي، فهذا أوان انقطاع وتيني . أفتراك يا قاسم
 تتركني ألقى الله بوزرك محمولاً على ظهري ومشدوداً إلى عنقي وفي
 وسعك أن تلقني عني بكلمة صغيرة تتطرق بها شفتاك؟ ارحمني يا قاسم
 ارحمني فلعلك لا تراني بعد يومنا هذا .. قلها يا قاسم كلمة طيبة تصون
 وجهي من عذاب النار وألقى الله بها راضياً مرضياً .

قاسم : (تنهمر دموعه) قد غفرت لك يا عبد التَّوَاب وعفوت عنك !

عبد التَّوَاب : الحمد لله اليوم طابت نفسي واطمأن قلبي، شكراً لك يا قاسم ، أنت صديقي
 في الدنيا والآخرة (تجحظ عيناه) اسمع يا قاسم .. ألا تسمع يا قاسم ؟

قاسم : (يغالب البكاء) ماذا يا عبد التَّوَاب ؟

عبد التَّوَاب : السلسلة !

قاسم : السلسلة ؟

عبد التَّوَاب : نعم .. السلسلة .. أما تسمع صليلها إذ تنفصم عن عنقي ؟ أما تسمع
 صلصلتها يا قاسم ؟

قاسم : لا يا عبد التَّوَاب .. لا أسمع شيئاً .

عبد التواب : (فرحاً) ها قد انقطعت يا قاسم ! قد سقطت من عنقي ! هنتني يساً قاسم
هنتني .. أنا الآن حر طليق ... (٢٩)

ينتهي انتظار عبد التواب بأن تخلص من قيد الخطيئة تأكيداً لقول الله تعالى (إن
الله يفر للذنوب جميعاً) وتأكيداً للآية الكريمة التي قُمت بها المسرحية .

١ - ٦

كانت " أهل الكهف " [أول عمل مسرحي كبير لفت إلى توفيق الحكيم الأنظار] (٣٠)،
وتبعها الحكيم بمسرحيات أخرى عرفت بالمسرحيات الذهنية مثل: "الملك أوديب"،
"بيجماليون"، "شهرزاد"، "إيزيس" وغيرها، إضافة إلى مجموعة مسرحياته
الاجتماعية القصيرة والتي جمعت في مجلد واحد تحت عنوان " مسرح المجتمع " .

وتتضح ظاهرة الانتظار في كثير من مسرحيات الحكيم الطويلة التي تناولت قضايا
اجتماعية أو سياسية، ومن بين مسرحيات الحكيم الطويلة والتي تناولت قضايا اجتماعية
الأدي الناعمة " و "الصفقة" . وموقف البحث في هذا الفصل عند مسرحية "الصفقة"
باعتبارها مسرحية تتناول قيمة جديدة ألفت بها ثورة يوليو ١٩٥٢، أو مواقف اجتماعية
خلقتها أدت - إن صح التعبير - إلى ظهور هذه القيم وانتهيار بعض القيم الاجتماعية
القديمة، وباعتبارها محطة فنية هامة في تاريخ توفيق الحكيم المسرحي، فهي على حد
تعبير توفيق الحكيم نفسه ليمثابة حقل تجارب لإيجاد حل لمشكلات، طالما اعترضتنا في
العمل المسرحي [(٣١)]، من بين هذه المشكلات مشكلة اللغة، ومشكلة الانتظار إلى دور
العرض حيث يمكن " للصفقة " أن تعرض في أي مكان حتى ولو كان ساحة صغيرة،
ومشكلة الجمهور ولللكلور، ومشكلة الأداء الواقعي الخ .

وأهم من هذا كله بروز ظاهرة الانتظار في النص بصورة جماعية، فإذا كان
الانتظار في " دخول الحمام " وفي " الهلوة " وفي " السلسلة والغفران " انتظاراً فردياً تنوع
شكوله بين الانتظار السلبي والانتظار الإيجابي، فإن الانتظار في "الصفقة" انتظار جماعي
من خلاله يظهر الانتظار الفردي، وعلى هذا فإن خط الصراع الرئيس في الصفقة
يعتمد اعتماداً كبيراً على الانتظار - كظاهرة جماعية - أما خطوط الصراع الأخرى داخل
النص فتعتمد على الانتظار الفردي من خلال عملية الانتظار الجماعي الرئيسية في
النص. تمثل مسرحية الصفقة [قيمة من القيم الجديدة التي ألفت بها الثورة وهي القضاء
على الإقطاع وعلى الاستغلال] (٣٢) .

ذلك من خلال صفقة بين إحدى شركات الأراضي البلجيكية وأهالي إحدى القرى الصغيرة في ريف مصر ، حيث تقرر الشركة أن تصفي أعمالها في هذه القرية وذلك ببيع الأراضي التي تمتلكها فيها في مزاد علني ، ولكن "شودة أفندي" صراف القرية يتوسط لدى الخواجة مدير الشركة حتى تقبل الشركة أن تباع الأرض للفلاحين بالتقسيط وتعم الفرحة وتنتظر القرية الاحتفال الكبير بهذه المناسبة، وفي ظل هذا الانتظار الجماعي من قبل القرية يأتي خبر وصول "حامد بك أبو راجية" إلى المدينة ومن ثم إلى القرية ، وهو رجل إقطاعي طامع ولابد أنه قد حضر لاغتصاب الأرض منهم - هذا ما يمتدحه الفلاحون - ويمتعرض الفلاحون الطول ، فمنهم من يمرض استخدام العنف متمثلاً في قتل "البك" ولكن المجموع يرفض هذا الحل باعتباره سوف يتسبب حتماً في ضياع ما ينتظرونه "الصفقة" وبعد مدولات يقررون رشوة "البك" حتى يتنازل لهم عن الصفقة ، وليس أمامهم سوى الحاج "عبد الموجود" حائوتي القرية المرابي وبك تسليف الكفر" على حد تعبير أحدهم .

ويصل "البك" ويُدخل من استقبال القرية له، حيث الطبل والازمر والكرم الزائد عن الحد ، ويتمتع أكثر عندما يمس "سعدوي" مائة جنيه في جيبه، وعندما يرفض، يزيدهم "سعدوي" بعد مشاورة زملائه - خمسين جنيهاً أخرى ، ثم يمانع "البك" عن النزول عن "الصفقة" عندما يعلم بأمرها . ولكن وكيله "عليش أفندي" ينجح في إقناعه بعد أن أخذ رشوة من الأهالي . وتقع عين الباشا على إحدى الفلاحات "مبروكة" فيختارها للعمل عنده كمربية لابنه الصغير، يرفض أهل القرية، ولكن "البك" يخبرهم بين "الصفقة" وبين عمل مبروكة عنده ، وبعد مدولات ومناقشات تقرر مبروكة الذهاب مع "البك" من أجل حلم القرية، يمر يومان ويأتي اليوم المحدد للصفقة -المزاد - فترجع مبروكة من القاهرة لتخبر أهل القرية بأنها لجأت إلى حيلة استطاعت بها تقييد حركة "البك" ، فقد تظاهرت بأنها مريضة بالكوليرا" وبذلك نجحت في أن تحجز "البك" في بيته، وبذلك ينتهي أي خوف من تدخله في مزاد الصفقة .

ثم يهدد "خميس أفندي" الحاج عبد الموجود المرابي الذي يبيع أكفان الموتى بعد دفعهم بأنه سوف يفضح مرءه، وينجح في إقناعه - تحت التهديد - بأن يتنازل للفلاحين عن

»يونهم ، لتنتهي الممرحية بحصول الفلاحين على أرضهم وانتصارهم على صورتين من صور الاستغلال متمثلتين في "البك" وفي "الحائوتي" .

يبدأ الفصل الأول من الممرحية والقرية كلها في حالة انتظار إتمام الصفقة، وانتظار إعلان " المعلم شنودة " أن المبالغ المدفوعة كافية لموافقة الشركة على إتمام الصفقة ، وعلى ضوء هذا الإعلان تحفل القرية ، فتذبح "العجل" وتحضر "الفوازي" والمزمار احتفالاً بهذه المناسبة السعيدة ... للجميع ينتظرون . " المعلم شنودة " يطلب منهم التمهّل والانتظار .

الفلاحون : (يلحون) ندبح الديبحة يا معلم شنودة ؟

شنودة : (وهو منهمك في فحص الورقة) صبركم علي صبركم

الفلاحون : كلنا دفعنا يا معلم شنودة

شنودة : (صائحا) حلمكم ... حلمكم لحين مراجعة الكشف

الفلاحون : (يزومون) آه من الكشف ... ومراجعة الكشف !..

شنودة : طبعاً مراجعة الكشف ... شيء لا بد منه ... لا بد أمر على الأسماء كلها ...

واحصر المبالغ المدفوعة .. ولنا سبق نبهت عليكم : إذا تخلف واحد منكم

عن الدفع الصفقة تهطل !

عوضين : حصل ... وسبق قلت لنا ، بعمضة لسافك إننا دفعنا كلنا قسط للشركة وزيادة ،

وأمرتنا نجهز الديبحة ، ونحضر الفوازي والمزمار ، ونعملها فرحة العمر ...

سعداوي : (وهو بين يدي الحلاق والصابون على وجهه) كل شيء جاهز !..

الفوازي والمزمار والعجل والسكين ... حتى التعليقة نصبناها قدامك ؟

الفلاحون : (بجوار التعليقة) ندبح الديبحة ؟

شنودة : وأخرتها يا ناس ؟ الديبحة ؟... الديبحة ... قلت لكم اصبروا علي أراجع ..

أهلوني دققة .. العجلة من الشيطان .

عوضين : مراجعتك طالت يا معلم !..

الفلاحون : خلصنا يا معلم ولكمل جميلك وفرحنا .

شنودة : كل غرضي أفرحكم لكن المسألة بالأصول يعجبكم إني أفرحكم قبل الأوان

وبعد الذبح والطبل والزرمر ، يتضح إن المبلغ ناقص، وتصبح الصفقة لاغية ؟!

الجميع : (في شبه ذعر) لاغية !؟

شنودة : طبعاً .. انتم نسيتم الشروط !؟

عوضين : أبداً .. الشروط منقوشة في أمفتنا كالنقش على الحجر .. ندفع للشركة ربع قيمة الغدان مقدماً ، والباقي بقسط على عشرين سنة.

شنودة : بالفوايد القانونية !

سعداوي : (ينحي يد الحلاق بالموس عن ذقنه ويقول) لا مائع ... وقبلنا وحمدنا وشكرنا .

شنودة : لكن انتم نسيتم الشرط الأهم: الشركة لما أرادت إنها تصفي أملاكها في الزمام، كانت ناولية تطرح الصفقة في المزاد !..

عوضين : مفهوم .. ولانت الله يسترك ماتمت .. وتوسطت حتى قبلوا بيعها لنا بالتقسيط^(٨٣)

وانتظار المجموع هنا إتمام الصفقة انتتظار إيجابي لأنهم يسمعون نحو تحقيق هدف واحد وهو امتلاك الأرض والظفر بالصفقة عن طريق المساهمة الجماعية في دفع ثمنها .
عوضين : ومن منا تخلف ؟ .. كل دار عندنا في الكفر باعت ما فيها ، حتى الصناديق الخشب والصواني النحاس

سعداوي : (وهو يمسك بيد حلاقه) تصدق بالله ؟ ... أنا دفعت لك يا 'معلم شنودة' مهر ابني 'محروس' ... واسأل عوضين قدامك .. اتفقنا على تأجيل دخلة بنته 'مبروكة' على ابني 'محروس' لحين ما ننتهي من حكاية الصفقة ... حصل ؟
عوضين : حصل .. وأنا تصرف في القرشين ، جهاز البنت وبعث الكم كيلة درة ، ودبرت المبلغ ...

سعداوي : (وهو ينفض للصابون عن فمه) العيال في أيدينا يا 'عوضين' ..! لكن الأرض؟ الأرض في يد غيرنا .. والخوف عليها تروح للغريب !

شنودة : هس .. من فضلكم .. اسكتوا دقيقة واحدة .. أراجع بهدوء الكشف والمبالغ بمزعة وننتهي^(٨٤)

واستخدام الحكيم للانتظار منذ بداية النص يسهم في وضوح معالم البناء الدرامي المسرحية ، فقد استطاع من خلاله توضيح الحدث الرئيس في المسرحية ، وكذلك مهد له،

وعرف الشخص ، واتجه نحو إبراز خط الصراع الرئيس في المسرحية وإن كان اهتمام الحكيم بحل مشكلة اللغة في النص قد أفتد الحوار طلبه الدرامي من وجهة نظري ، فقد وضع الحكيم جل اهتمامه في الإتيان بالفاظ تصلح أن تكون فصحي وعامية في آن واحد في محاولة منه لخلق لغة مسرحية موحدة (١٠) ، وكان ذلك على حساب منطقية الحوار إذ لا يوجد فلاح مثلا يقول : ومن منا تخلف ؟ مثلما ورد على لسان عوضين في الحوار السابق ، أو في موضع آخر للشروط منقوشة في أنمفتنا كالنقش على الحجر والأمثلة كثيرة.

يبرز الانتظار الفردي من خلال هذا الانتظار الجماعي ، فها هي " مبروكة " وها هو " محروس " ينتظران يوم زفافهما الذي كان قد أوثك ، لولا للصقعة التي تسببت في تأجيله ، وانتظارهما انتظار سلبي ، حيث لا يمكن عمل أي شيء نحو تحقيق حلمهما سوى الانتظار لعل الله يجمع شملهما .

محروس : " همسا لمبروكة " تفرجي يا مبروكة ... تفرجي !..

مبروكة : " تشاهد وتهمس " أبوك يا محروس قاعد يطق دقته !

محروس : " هامسا متتهدا " كأن الليلة ليلة دخلته !..

مبروكة : عملوها فينا يا " محروس " !

محروس : عملوها !

مبروكة : طلعت لنا في الآخر حكاية الأرض .. ما كانت لنا على بال !

محروس : لو كان اتعقد عقدا وتمت دخلتنا من شهرين ، بعد ما جمعنا القطن ما كان حصل ما حصل.

مبروكة : القصة والنصيب .

محروس : النبيحة جاهزة ، والطبل والزمر ، والفرح منصوب في البلد ...

مبروكة : للأرض .

محروس : (مشيرا بإصبعه) عوضين أبوك هناك ، جنب المزين ، منتظر دوره للزينة ..

مبروكة : (متتهدا) ربنا فرح قلبه !..

محروس : ربنا فرح قلوبهم كلهم .. كلهم .. إلا أنا وانت .. كلهم اشتروا .. كلهم صار

لهم ملك وأنا ضاع مهري وانت ضاع جهارك ...

مبروكة : يعطها لنا ربنا .

محروس : حتى حلاق الكفر عطها له ربنا.. وشغل راج الليلة !.. طول السنة وهو قاعد يصطاد السمك على جسر الترعَة !.. صيد القرموط كان أسهل له من صيد الزبون .. عدته أكلها الصدا.. كل يوم كان يزق ويقول : " دقن لله يا أهل الكفر " !.. أخلق بقدح شعير !.. أخلق برغيف درة !.. نجوم السما كانت أقرب له من دقون الكفر !.. ولليلة فتح عليه ربنا والناس حلقوا وتزينوا وكأنه يوم العيد !.. والله ما فرحوا يوم العيد فرحتهم الليلة !..

مبروكة : البركة في المعلم " شنودة " للصراف !

محروس : وفي الحاج " عبد الموجود " التربى !

مبروكة : ماله الحاج " عبد الموجود " ؟ قاعد قدامك يعمل استخارة على سبخته الكهرمان ، لا له في التور ولا في الطحين !

محروس : من قال لك ؟

مبروكة : سمعنا لا اشتري ولا باع ...

محروس : الحاج " عبد الموجود " لا يشتري ولا يبيع ، لكن يسلف .

مبروكة : عنده فلوس ؟ ..

محروس : انت عبيطة يا مبروكة ؟ .. الفلوس عنده بالكوم .. هو الفقير يطلع الحجاز كل سنة ؟!

مبروكة : ويسلف لله تعالى ؟ ..

محروس : لله تعالى ، وللهن على العجل والجحش وريع الجاموسة ، وقاعد قدامك يسبح بسبخته الكهرمان ، وينتظر المتخلف عن الدفع يسعفه بالفيدة !..

مبروكة : يعني المزين راج والتربى راج ...

محروس : والصراف راج ..

مبروكة : المعلم " شنودة " ؟ .. له مصلحة في الحكاية ؟

محروس : لا .. أبدا .. فقط لله تعالى وللمسمرة ...

مبروكة : مسمرة ؟

محروس : يعني الولد يستحي ويقدم له كم كيلة قمح ، وكم كيلة رز ، وكم كيلة ذرة في المواسم ، ولصبي له الحاصل آخر السنة !... مبروكة : حلو !... ما خاب في الكفر إلا أنا وأنت يا محروس !^(٨٥)

ومن خلال الحوار السابق يمكن التعرف على انتظار الأفراد من خلال الانتظار الجماعي ، فمعظم الشخص ينتظرون ، محروس ومبروكة ، الحلاق ، الحاج عبد الموجود " التربي ، والمعلم شنودة ، وانتظارهم جميعا يرتبط بشكل أو بآخر بالصفقة . وبهذا استطاع الحكيم - من خلال الحوار السابق - أن يتمم التعريف الكامل للشخصيات وطريقة تفكيرها وإظهار مكوناتها النفسية من خلال الانتظار ، بيد أن غط الصراع الرئيس يتقدم خطوة للأمام عندما يكشف " المعلم شنودة " أن تهامي عبد الستار هو الوحيد المتخلف عن الدفع ، وتهامي مختف ، فيتحول انتظار القرية كلها إلى انتظار تهامي والذي لابد وأن يأتي ومعه المبلغ المطلوب حتى تتم الصفقة ، وهم أيضا في انتظارهم تهامي يكون انتظارهم إيجابيا لأنهم يبحثون عنه في جميع أنحاء البلدة .

الجميع : (من كل جهة يصيحون منادين) تهامي !... يا تهامي !...

فلاح : (من بين الحاضرين) تهامي عبد الستار اختفى من الضحى .

فلاح آخر : يكون سرح في الضبط ؟

عوضين : واحد يقوم يبحث عنه

شنودة : أعطيه مهلة من هنا للعصر .. وإن غاب نذكم على جنبكم ...

سعداوي : (والصابون في فمه) قوموا يا جماعة ابحثوا عن الولد " تهامي " .. لعنسة

الله عليه! .. انهضوا .. هموا .. قبل ما يتسبب لنا في تعطيل الشفلة !^(٨٦)

واستخدام الانتظار في هذا الموقف يسهم في توتر الشخص المختفي بالنسبة لهم أمل وحضوره بالمال المطلوب رجاء بهما يتحقق أملهما الأكبر "الصفقة" تماما كما فعل محمد تيمور في " الهالوية" والفارق الوحيد هو أن الانتظار في الصفقة انتظار جماعي أما في الهالوية فالانتظار فردي ، ومرد ذلك إلى زيادة الوعي الجماعي مع تطور حركة المجتمع ، هذا الوعي الذي بدأ مع ثورة ١٩١٩ م - كما أشار البحث - كان قد وصل إلى درجة كبيرة من النضج بعد ثورة يوليو ١٩٥٢م، وكنت " الهالوية " ١٩٢٣ تعالج مشكلة اجتماعية من خلال ملصاة أسرة أما " الصفقة " ١٩٥٦ م فتعالج ملصاة طبقة بأكملها من

خلال معاناة قرية في ريف مصر . إضافة إلى أن " الهلوية " قد كتبت في ظل بدليات الواقعية المصرية - كمذهب أدبي .

أما الصنف فقد كتبت في فترة كانت قد ترسخت فيها الواقعية وتنوعت اتجاهاتها^(٢) ويوصل " تهامي" ومعه المبلغ يزول تؤثر الثموض لحظة ، ثم سرعان ما يزداد حدة من جديد في ظل الانتظار الجماعي والفردى معا، ويتقدم خط الصراع حثيثا نحو الذروة .
تهامى : (يتقدم لاهثا) تأخرت عليك يا معلم شنودة ...

شنودة : (وهو يمد يده) هات !

تهامى : (يخرج من جيبه أوراقا مالية) خذ ، وعد !

شنودة : (يتناول الأوراق المالية ويمدها) خمسة .. عشرة .. عشرين .

سعداوي : (لشنودة) تمام ؟

شنودة : (وهو يعاود العد) عشرة .. عشرين

عوضين : (وهو يشرب بعنقه بين يدي الحلاق) انتهينا ١٢ ...

فلاح : (بجوار التعلوقة الخشبية) نديح الديبة ؟

شنودة : (مشغول بقيد المبلغ في الكشف)

سعداوي : المعلم شنودة مكنت ... يعنى موافق ... على خيرة الله .. انبحوا يا أولاد ...

وطبلوا وزمروا ... وفرحوا

الجميع : (يهتفون فرحا) هيه ! ... هيه !^(٣٧)

لكن سرعان ما تهدأ الجو ، صرخات امرأة عجوز تولول وتندب وتصرخ

وتستغيث فيتوقف الاحتفال ، ولا يتم النبح ، والجميع ينتظرون معرفة الخبر !!

والصراع يرتفع ويسير كما للأمام والجميع يتوترون من جديد في ظل الانتظار أيضا .

المجوز : امسكوا الولد " تهامى " ! .. الولد تهامى الحرلى .. سرقنى ...

شنودة : مبرق ؟ ...

المجوز : جردنى

شنودة : (لتهامى) سرقته يا تهامى ؟ !

تهامى : أبدا

شنودة : (مقترسا في وجهه) لوتك أصفر ! ...

المعجوز : (مولولة) فلومسي ! .. فلومسي .. تهامي * ولديا تهامي ! .. تعملها
وتصرفني؟ تصرف منك أم أمك ! منك .. حبيبك .. تصرف القرشين .
توفير العمر كله ! ... وانت عارف أنني قاعدة أخط القرش على القرش في قعر
الصندوق الأحمر .. حبيبك حساب آخرتي .. كفتي وخرجتي ودفتي !..

تهامي : أصل الحكاية يا ستي

المعجوز : عارفه الحكاية وما فيها .. قلتها لي ألف مرة .. ولنا قلت لك فلومسي بعد عنها..
إياك تلمسها... أنا ولية كبيرة ... ورجلي في القبر ... وكل ما عندي مرصود
للكفن والخرجة والدفنة .

تهامي : إن شاء الله عمرك يطول ، وفلومك ندبرها .. لكن الأرض يا ستي ، مطلوبها
الساعة ولا يمكن تتأخر واسألني المعلم شنودة ! ...

المعجوز : آخرتي أولي من أرضك .. آخرتي أهم من كل حاجة ! .. آخرتي .. قاعدة من
زمان أجهز لآخرتي ... تقوم انت يا بني تضيع على آخرتي وخرجتي ؟ !..

تهامي : فكرك كله في الموت .. لكن فكرنا في حياتنا ! ... يعجبك حرمان ابنك وابن
بنتك من نصيبه في الأرض ؟ .. وتضيع عليه الصفقة ؟ تضيع عليه الفرصة
من بين جميع الأمالي ؟!

والانتظار هنا واضح ، فانتظار تهامي' انتظار إيجابي - باعتباره فردا من أفراد
المجموع - فهو يسعى إلى تحقيق الهدف لدرجة أنه مرق جدته المعجوز ، أما انتظار الجدة
فانتظار يشوبه شيء من الميتافيزيقية - إن صح التعبير - ولعل كلام تهامي [فكرك كله
في الموت .. لكن فكرنا في حياتنا] يتضح من خلال الفرق بين الانتظارين مع ملاحظة
أن تهامي يتكلم بصيغة الجمع (فكرنا في حياتنا) والجدة تتكلم بصيغة المفرد (آخرتي ..
وخرجتي .. كفتي .. دفتي الخ) إضافة إلى أن معظم شخوص العمل يتحدثون
بلسان واحد تقريبا ويفكرون بعقل واحد .

ويسعون إلى هدف واحد ، وهذا ما دفع المجموع إلى الانحياز إلى جانب تهامي
على الرغم من قيامه بعملية سطو على جدته . ويرى بعض النقاد أن هذا اللسان الواحد
والعقل الواحد [هما لسان وعقل توفيق الحكيم .. ومرد ذلك إلى أن إخلاص الحكيم للفكرة
هو الذي جعله ينحو ناحية المعالجة المباشرة وتحويل الأسماء إلى أبواق لخدمتها بدلا من

شخص ، حين نرى من خلال التحامها بالأحداث ومن خلال العلاقات التي تحكمها الرواية الفنية للكاتب .^(٨٨) ينتهي الموقف بين تهامي وجدته برده المبلغ إلى جدته مرة أخرى ، ليعاود الجميع الانتظار من جديد ، ويتحركون نحو تحقيق أملهم عن طريق محاولاتهم إقناع الحاج " عبد الموجود " المرابي أن يقرض تهامي المبلغ المطلوب ، فيوافق عبد الموجود بعد إلحاح ، لتبدو الصفقة قريبة المنال من الجميع

سعداوي : أنت خير الناحية وبركتها يا حج ! سلف تهامي وأنت قلبك قوي !

الحاج : بضمائنتكم ؟

الجميع : برقابنا ؟

الحاج : بمواشيكم ؟

عوضين : مواشينا مرهونة وأنت الأدرى

سعداوي : عيب يا حاج .. رقابنا عندك أقل من مواشينا ؟ والله ما انت راجع في الكلام .. سلف تهامي برقابنا ، والله ما تخرجنا ولا نخذلنا ، بحق حجتك المبرورة ، وسبحتك المشهورة .

الفلاح : (بجوار التعليقة الخشبية) خلص لنا الموضوع يا حاج لأجل ندبج الديبحة و ' نفت الفت ' ..

فلاح آخر : ونطبل ونزمر ، وتبقى ليلة نخلف فيها باسمك العمر ، يا حاج عبد الموجود! ..

الجميع : (محيطين به محرجين له) كلنا في انتظار كلمتك يا حاج ..

الحاج : (محرجا يخرج كيس) مطلوبكم ؟؟

الجميع : (في هتاف الفرح) يعيش الحاج عبد الموجود ! .. يعيش الحاج المبارك ...

الفلاح : (مقتريا من شنودة بلهفة) ندبج يا معلم شنودة ؟؟

شنودة : ادبحوا

الفلاح : (صاتحا بفرح وهو يجري) قال ادبحوا .. قال ادبحوا ! ... ادبحوا يا أولاد!.....^(٨٩)

وكالعادة، لا تتم الفرحة، ولا يتم الذبح، ويصل الصراع إلى نقطة من نقاط التنازح مع الخبر القادم وهو إعلان "خميس أفندي" أن "حامد بك أبو راجية" قادم إلى الناحية، وبالتأكيد من أجل صفقة الأرض .. !

عوضين : يعني وقمنا يا جماعة ؟!

سعداوي : قولوا لهم يوقفوا الذبح ؟! .. خسارة العجل يروح في الشيطان الرجيم .
الجميع : (صائحين) لوقف الذبح يا جدع .. حاسبوا على الدبيحة ..! ابطلوا الزمر والطبل هناك! ...

سعداوي : يعني خسرنا كل شيء يا أهل البلد !! .. ما عاد هناك أمل في فدان ملك ؟!
نرجع لحالتنا وألغن ..ألغن من زمان ..على الأكل الشركة كانت أرحم من حامد بك أبو راجية (٩٠).

وواضح ما في الحوار السابق من إدانة للإقطاع في صوره المختلفة ، وينتظر الفلاحون الحصول على مكاسبهم ، وفي ظل خيبة الأمل المفاجئة التي انتابت المجموع يتطور الصراع من أجل حصولهم على الأرض ، فيقرر تهامي - الذي سرق جنته من أجل دفع ثمن الأرض - أن يقتل حامد بك ويخرج (روحه من جوفه) على حد تعبيره، وكان الحكيم من خلال شخصية تهامي يريد أن يقول كل شيء يهون عند الفلاح من أجل الحصول على الأرض ، فمن أجلها يسرق ويقتل ، ويرفض المجموع هذا الحل الذي عرضه "تهامي" باعتبار أنه سيزيد الأمور تعقيدا ، فيقررون التآني والتفكير المتمهل ولذلك يجب أن يتشاوروا جميعا ، ومن خلال المشاورات وعرض الآراء يلجأ توفيق الحكيم إلى الترويح الكوميدي لتخفيف حدة التوتر لدخل الدراما وإعطاء الشغوص فرصة لانتقاط الأنفاس ، وهو يستخدم شخصية حلاق القرية كمنط له مكوناته النفسية الخاصة وسلوكه الخاص ، فيعرض الحلاق أن يقضي على "البك" بدون قتل مباشر عن طريق حلاقة نقه بموس مسموم وهي طريقة مجربة ومعروفة! اما يدفع المجموع إلى تحسس ذقونهم وتوجيه اللوم للحلاق في مشهد كوميدي جيد. وبعد المشاورات يتفق الجميع على رشوة البك مقابل تنحيه عن الصفقة، وأمام ضيق ذات اليد يلجأون إلى الحاج "عبد الموجود" بنك تسليف الكفر - على حد تعبير أحدهم - الذي يوافق تحت ضغط وتهديد ميس أفندي " بأنه سيفضح سره أمام الناس . وعلى هذا يتحول الانتظار من انتظار للصفقة

إلى انتظار "البك" ورشوته مقابل عدم دخول الصفقة ، فهم في حيرة وقلق هل سيوافق البك أم لا ؟ ولا سيما وأن تجاربهم مع البك وطبقته تجربة مزيرة .. هذه الحيرة وهذا التلق مرتبطان بالانتظار ... انتظار البك وانتظار الصفقة على السواء .

في الفصل الثاني الجميع ينتظرون نتيجة المفاوضات مع "البك" والذي لا يعلم شيئا عن الصفقة وما كان تولجده في الناحية إلا لأن سيارته تعطلت ، فهو لا يعلم شيئا عن الصفقة، وهم لا يعلمون شيئا عن سبب مجيئه ولكن موروثهم المسابق وتجاربهم المسابقة مع البك وطبقته تجعلهم على يقين من أنه قادم ليسلب منهم الأرض .

وعلى هذا فإن انتظارهم في هذا الموقف انتظار ايجابي أيضا، فهم يستقبلونه استقبالا حافلا مبالغين في كرم الضيافة تمهيدا للخطوة التالية ، وهي تقديم الرشوة .. والبك في دهشة من أمره ..

شودة : (صاتحا) افرشوا حصيرة على المصطبة !

سعداوي : هات مخدة من داركم يا عوضين ! ..

تهامي : نزلوا البك من فوق الركوبة ! ..

الوكيل : زفة مليحة يا سعادة البك ! ..

البك : حكاية عجبية ! طول عمرنا في الأرياف ، وانت عارف يا عيش أفندي ، عمرنا ما لقينا أهل كفر بهذه الصفة ! ..

الوكيل : ربما لأجل مقامك الكبير ! ..

البك : ولو ! .. لكن الاستقبال بزفة وطبل ومزمار ! ...

الوكيل : كفر كريم مضياف !

البك : صحيح .. بصادف في بعض الأحيان ، ولكن

الوكيل : هي مسألة الزفة

البك : والإلحاح الضرب في الضيافة .. والحلف بالطلاق إننا نقبل ولو شرب القهوة ! ..

وتتوالى المواقف في المسرحية والجميع ينتظرون ، وفي ظل هذا الانتظار يستخدم الكاتب للترويج الكوميدي القائم على التناقض في المواقف فالفلاحون يحدثون البك عن الصفقة وهو لا يعرف عنها شيئا، فيقبل الرشوة دون معرفة السبب ، فيتהל المنتظرون والبك لا يزال في حيرة من أمره .

تهامي : نديج الدبيحة ؟؟

سعداوي : أسألو المعلم شنودة ! .. نديج الدبيحة مادلم الصفقة تمت .

البك : (للوكيل) الصفقة ؟ .. فاهم كلامهم ؟؟

الوكيل : أبدا ...

سعداوي : (للبك) ما دمت تكرمت علينا ، وقيلت يا سعادة البك ، وتم لنا الموضوع

بحمد الله ... اسمح وشاركنا في الفرحة ... نتعشى الليلة بالفت ولحم الدبيحة ..

الكفر كله الليلة يدوق اللحم ... من زمان ما دافقه ... والطبل والأرغول

والرقص والمواويل ... وكل شيء جاهز

البك : (وهو يتحرك للقيام) كان بودي ... لكن ضيق الوقت .. ولا بد أرجع بقطر

المغرب ...

عوضين : والله ما نمسيك قبل ما نتعشى ... عيب علينا ! ... أنت صاحب الفضل ..

ترك لنا الصفقة ، وتركك تسافر قبل ما نتعشى ؟؟

البك : (متعجبا) تركت لكم الصفقة ؟؟

عوضين : بالفلوس .. مفهوم .. لكن يعني علي كل حال سعادتك تستحق الشكر

الوكيل : (هامسا للبك) الفلوس كانت في نظير صفقة ؟؟^(١١)

يقرر البك الجلوس ويتحول إلى شخصية منتظرة ، فهو ينتظر معرفة ما هي

الصفقة ، وهو ينتظر إيجابي أيضا ، فهو يسترج أحد الفلاحين " سعداوي " للتعرف منه

على الصفقة ولكنه يفضل ولكن 'عليش أفندي' وكيل البك ينجح في معرفة الصفقة باعتباره

وسيطا بين الفلاحين والبك وهو شخصية انتهازية تمثل نمطا للانتهازية في المجتمع -

على اختلاف صورها .

البك : يعني الصفقة ؟ .. نوعها ؟ .. النوع ؟

سعداوي : متوسطة والحمد لله... وأنت لا يخفى عليك أمرها .. ولابد أنهم وصفوها لك .

البك : طبعاً ... طبعاً ...

سعداوي : أقولك الحق يا بك ؟ ... والله ما كانت تنفعك !

البك : وتنفعكم انتم ؟ ...

سعداوي : حياتنا فيها يا بك ؟ حياتنا فيها ...

البك : حياتكم فيها ؟

سعداوي : رويناهما بحدنا

البك . : فهمت هي بالتأكد لا بد تكون ...

سعداوي : الحاصل ... سعادتك فاهم الأمر وما فيه

البك : طبعاً .. طبعاً .. لكن يعني هي ... قل وياي يا سعداوي ! هي

سعداوي : أنت مهتم بموضوعها بعدما انتهى كل شئ على خير ؟ ... قم يا بك افرح مع

أهل البلد ... والله الليلة ما تحسب من عمرنا (ينادي) اسمع يا تهامي !

... ناد على ابني محروس يحضر توزيع الدبيحة ... ويستلم نصيب الولاية في

الدار . عن إذن البك !

الوكيل : عرفت الحكاية

البك : الصفقة من أي نوع ؟

الوكيل : أطين . (١١)

يسهم هذا الموقف - في ظل الانتظار أيضا - في ارتفاع خط الصراع وتقدمه نحو الذروة فالطرفان يتصارعان حول "الصفقة" و ينتظران النتيجة ، البك يريد رد المبلغ والفلاحون يهددون والذي يحسم الأمر طبقة المنتفعين ممثلة في "عليش أفندي" وكيل البك كوسيط والحاج" عبد الموجود "المرابي"، ينجحان في إتمام الصفقة لصالح الفلاحين بعد زيادة المبلغ ، فالأول يقنع البك بقبول المبلغ والتنازل عن الصفقة وتجنب المشاكل التي يمكن أن يسببها الفلاحون، والثاني يقرض الفلاحين المبلغ المطلوب . ينتصر الفلاحون انتصارا مؤقتا ويبارك الجميع ، ويبدأ الغناء والرقص ، حتى تتعقد المشكلة من جديد ويصل خط الصراع الرئيس في النص إلى نقطة التأزم القصوى climax منذ أن وقعت عين "البك" - وهو زير نساء - على مبروكة ابنة عوضين فيقرر أن يصحبها معه إلى "مصر" - القاهرة - لتعمل خادمة أو على حد تعبيره "داده للبك الصفيير" ، وعندما يعارض أهل الكفر يخبرهم "البك" بين إتمام الصفقة وبين الموافقة على ذهاب مبروكة .. ليصبح الجميع في حيرة وقلق .. ويعاودون الانتظار من جديد ، فالاختيار صعب بين الأرض وبين العرض ، فللأفلاح يمكن أن يسرق أو يقتل كما فعل تهامي من أجل الحصول على حقه في أرضه التي يزرعها ولكن لا يسمح بالتفريط في عرضه من أجل أرضه لأن

الاثنين مرتبطان والخيار بينهما صعب للغاية فالأرض هي المرض والعرض هو الأرض والتفريط في أي منهما معناه الخسارة الفادحة ، ولعل الموروث الشعبي يؤكد ذلك ، فمن الأمثال الشعبية الشهيرة : " اللي يفرط في أرضه يفرط في عرضه " . القرية تنتظر والبيك ينتظر ، والموقف كله إدانة مباشرة للانتهازية من وجهة نظر الكتب .

عوضين : ارحمنا يا بك !...

سعداوي : أنت يا بك رجل طيب ! ارحمنا وارحم سمعتنا !

البك : ارحم نفسك أنت وهو من الخرافات ! .. شئ خطير إن مبروكة تشتغل عندي!؟ ...

رجل في مركزي وسمعتي !.. سمعتكم انتم غالية وسمعتي أنا رخيصة !؟

أقسم بالله .. يمين بالله لما مبروكة وإيا الأرض !؟

سعداوي : الأرض ؟ !

عوضين : الأرض ؟ !

البك : اتركوا مبروكة تسافر مصر ، وأنا اترك لكم صفقة الأرض ! ...

سعداوي : لكن ... موضوع الصفقة انتهى .. وسماعتك أعطيت كلام شرف ! ...

عوضين : (في شبه ذهول) والفاحة ... والفاحة ...

البك : كان فكري إن صفقة الأرض مهمة عنكم ، ولذلك تخليت لكم عنها ... لكن

أتضح إن مبروكة أعلى منها ! ...وما دامت الصفقة أصبحت عندكم قليلة

الأهمية فلنا أولى بها ... (١٣)

وفي ظل هذا التوتر ، يعاني " عوضين " صراعا داخليا بين تحقيق حلمه وحلم

القرية " الصفقة " حيث لا يريد أن يكون سببا في ضياع الكفر بأكمله وبين خوفه على

شرقه وعرضه. فتحسم مبروكة الأمر وتقرر السفر من أجل مصلحة الكفر ومن أجل

تحقيق حلم المجموع معلنة أنها الفتاة الريفية الحرة الواعية التي تستطيع المحافظة على

شرقها ومسط آلاف البكوات ، وبذلك تسهم مبروكة - إن صح التعبير - في إيجابية انتظار

أهل الكفر . ينتهي الفصل الثاني بسفر مبروكة ووداع البيك وداعا فاترا يخالف استقبالهم له

استجابة لدعوة عوضين : [يا أهل البلاد ! ...هاتوا المداسات العتيقة وارموها وراء ..

هاتوا للقل الفخار القديمة واكسروها وراء .. داهية لا ترجعه] (١٤) .

في الفصل الثالث يصبح الانتظار الفردي هو السمة المائدة - في ظل الانتظار الجماعي - على بعض الشخصيات حتى نهاية المسرحية . ففي بداية الفصل الثالث يري "عوضين" و "سعداوي" وهما ينتظران، الأول ينتظر ما سوف يحدث لأبنته ، والثاني ينتظر أبنته " محروس " الذي ترك البلد واختفى، وكلا الانتظارين مرتبط بالخط الرئيس "الصفقة". والجميع لا يزالون ينتظرون عودة " المعلم شنودة " من مقر الشركة في الإسكندرية حاملا معه خبر إتمام الصفقة . وفي إطار سمة الانتظار الفردي الغالبة على أحداث هذا الفصل ينضم " تهامي " إلى القائمة فهو ينتظر " الحاج عبد الموجود " الحائوتي البرابي الذي سافر " البندر " ، ومعه مصاريك تكفين وخرجة دفن جدته التي ماتت وتركته يواجه " لمة النمسوان " والندابة وأجرها وعشاها ومن معها الخ .

تهامي : المصيبة بعد الدفن .. ما أشعر إلا وجاررتنا أم السعد جمعت النمسوان ، والندابة حضرت وابتدأ الشغل إياه ...

سعداوي : وماله ١٢

تهامي : والفلوس ١٢ .. هي الندابة لوجه الله ١٢ .. لأبد لها من أجرة .. ولمة النمسوان لأبد لها من عشا .. سألت أم السعد قالت لي المرحومة حسبت حساب الموضوع كله وكلفتها بمسألة الندابة وخلافها وقالت لها الفلوس عند الحاج عبد الموجود ، هو المتكفل بجميع النفقات .. من كفن ودفن وعشا وصدفقة وكل شيء .. لأنه استلم منها الفلوس كلها مقدما ..

سعداوي : عندك الحاج عبد الموجود ارجع عليه

تهامي : الحاج عبد الموجود فص ملح وداب

عوضين : اختفى ١٢ هو الآخر ١٢

تهامي : اختفى ١٢

سعداوي : شيء غريب ١٠

تهامي : دبروني .. دبروني ! من هنا لغاية الليل لأبد من عشا يجهز ... خصوصا ولمة النمسوان كل ساعة تكبر ... والندابة ناولية تقوم بعملها فرجة ، وتمشي بالنمسوان في الكفر ، والدقوف تدق وبقية الحريم والبنات والصبيان تتجمع .. وأخبرتها يسكت الندب والعنيد ونسمع من يزق ويقول: مطلوب عشا للجميع

عوضين : الزفة حضرت !

تهامي : والحل يا جماعة ! صرّفوني ! ...

سعداوي : لا بد إن الحاج عبد الموجود عامل حسابيه يحضر قبل العشا ببديحة أو لحم وأكل من الناحية ...

تهامي : وإن غاب !؟

عوضين : يكون غرضه يهرب يجد بفلوس منك ! ...

تهامي : وساعتها انفضح أنا ...

عوضين : أمرك الله ! ...

تهامي : والله لو كان في نيته خير ما كان اخفى من الصبح وتركني للفضيحة قدام النسوان ! ... (٩٥) "

من خلال انتظار تهامي يتعرض الكاتب بالنقد الاجتماعي لبعض العادات والتقاليد والقيم الموجودة كالندب والعديد وتجمعات النساء و" الولولة " ... الخ داخل مجتمع القرية. وينتهي انتظار عوضين وسعداوي بحضور مبروكة ومحروس من القاهرة بعد أن لجأت مبروكة إلى حيلة تقيد " البك " في منزله - بعد أن عرفت خيانتها للعهد مع أهل القرية- فادعت أنها مصابة " بالكوليرا في الموعد المحدد لعقد مزاد الصنفعة، الأمر الذي جعل وزارة الصحة تحاصر منزل " البك " وتمنع كل من يداخله من الخروج فيصاب البك بالوهم ومن هنا استطاعت مبروكة حجز " البك " لتقطع صلته بالمزاد .

أما انتظار تهامي فينتهي بفضيحة الحاج " عبد الموجود " الذي كان يتاجر في أكفان الموتى - هذا هو السر الذي كان خميس يهدده به - فيوقف الجميع ضده إلى أن يدعن ويعلمن توبته وإرجاع أموالهم إليهم ، وفي ذات الوقت ينتهي الانتظار الجماعي بعودة " المعلم شنودة " ومعه خبر إتمام الصنفعة .

لتنتهي المسرحية بتحقيق حلم القرية وتخليص أبنائها من صورتين من صور الاستغلال، من "البك" عدوهم اللئيم المتحكم في أرزاقهم على مر العصور وهو من طبقة أخرى غير طبقتهم، ومن "عبد الموجود" الذي كان يستغلهم -على الرغم من إنه منهم- أحياء عن طريق الربا، ولمواتهم بسرقة لاكتفائهم وبيعها مرة أخرى ليحصل الفلاح

المصري -في ظل ثورة يوليو ١٩٥٢م- على كثير من المكاسب التي كانت ضائعة بين
"البك" و "عبد الموجود" .

٧ - ١

بأخذ الانتظار شكلا جماعيا على مستوى جميع طبقات المجتمع عند محمود
تيمور في مسرحية " المخبأ رقم ١٣ " حيث يجتمع في المخبأ مجموعة من الناس يمثلون
نماذج مختلفة من أوساط اجتماعية متنوعة سلكهم القدر متمثلا في " صافرة إنذار " في
منتصف الليل تنذر بوقوع غارة حربية أثناء الحرب العالمية الثانية ، فيلجأون جميعا -على
اختلاف طبقاتهم الاجتماعية -إلى مخبأ أرضي تحت الإنشاء للاختباء به و من خلال
علاقات هذه المجموعة الغير متجانسة طبقيا يعرض تيمور عدة قضايا اجتماعية أهمها
قضية العدل الاجتماعي والمساواة بين الطبقات إضافة إلى قضية الإيمان بالموت والقضاء
والقدر والبعث والشواب والعقاب .

و قد كتب تيمور مسرحيته باللغة العربية الفصحى وبالله العامية ونشرت النسختان
معا ، وكان دافعه إلى ذلك أن المسرحية كادب لأبد أن تكتب بالفصحى ، أما إذا كتبت
للتمثيل فلا بد أن تكتب بالعامية ، ولعل ذلك يرجع إلى وقوع تيمور تحت تأثير النظرية
التي كانت سائدة وهي تلك التي لا تعترف بالأدب المكتوب باللغة العامية كآدب رسمي
يدخل في نطاق الأدب العربي ، وهذه النظرية أخذت زمنا من المناقشة - ليس مجالها هذه
الدراسة .

وكان من الإصناف أن أقرأ النص في لغته الفصحى وفي لغته العامية والحق أقول:
إن النص المكتوب بالفصحى قد أعجبني كثيرا عن النص المكتوب بالعامية مع أن
الموضوع واحد والشخص هم نفس الشخص من غير زيادة ولا نقصان ، ولم أشعر
بغربة في اللغة عند أي شخصية من الشخص حتى تلك الشخصيات المنتمية إلى الطبقات
الشعبية ولذا أثرت أن يفت البحث عند النص المكتوب بالفصحى .

يتضح الانتظار الجماعي في النص منذ البداية ، حيث يدور حوار بين " نبيل بك "
النزي الأرستقراطي و " هب أفندي " المرابي ويدخل معهما " قشوق " ماسح الأحذية !! ،
ثم يتبعه شكيب بك " و " محسن هاتم " والجميع ينتظرون نهاية الغارة !!.. إذن المحرك
الأول للأحداث أو المرض لو نقطة البداية قائمة على الانتظار .

نبيل بك : (لنفسه) حقاً إنها لمضايقة .. ليتني رحلت إلى الضيعة .
ذهب أفندي : (لنفسه) غارات وراء غارات شيء لا نهاية له، تعطيل أعمال (يلمح نبيل
بك) أهلاً نبيل بك !

نبيل بك : ذهب أفندي ؟ أنت هنا ؟ (يتصافحان) .
تشقوش : (لنفسه) تعطيل أعمال ، وخراب جيوب شيء لله يا أم هاشم !.. شيء لله يا
سيد يا بدوي !

ذهب أفندي: أطمول هذه الغارة يا ترى ؟
نبيل بك : لقد استمرت ساعتين ليلة أمس .
ذهب أفندي: ساعتين وربع يا بك .. قضيت الوقت كله في المكتب أشتغل على ضوء
المصباح الأزرق المعتم !

تشقوش : ساعتين أو ثلاثة ، هذا لا يهم .. المهم أن تنتهي الفسارة على خير !
" تهبط محاسن هاشم وشكيب بك "

محاسن هاشم : أنحن في أمان يا شكيب ؟
شكيب بك: بدون شك يا محاسن .
محاسن : أصبح ذلك ؟

شكيب : إن المخبأ مبني بالأسمنت المسلح وهو مستوف جميع الشروط الخاصة بالتهوية
والإضاءة .

محاسن : ولكن أبي .. أمي !
شكيب : لقد اختلط الحابل بالنابل بعد خروجنا من السينما .. لا ندري أين هما الآن ؟
محاسن : أليس من اللائق أن نخرج فنبحث عنهما ؟
شكيب : حارس المخبأ الواقف بالباب يمنعنا .

تشقوش : (لنفسه) أفي هذا الوقت يبحث الإنسان عن أبيه وأمّه ؟ .. إنه يحمى المولى
لعشوره على مخبأ من الأسمنت المسلح كهذا المخبأ .
ذهب : (لنبيل بك) مستنهي الغارة على خير ...

نبيل بك : إن شاء الله تنتهي على خير ، ونحن على كل حال في مكان متين ..
ذهب : متين جداً .. ألا تفضل بالجلوس ؟ .. إنها مقاعد غاية في الأناقة !

نبيل بك : حقاً .. غاية في الأثاقة ! ما باليد حيلة يا سيد دهب .. !
دهب : فرصة سعيدة يا سعادة البك .. كنت أظن أن سعادتك في النادي .. إنه الموعد
الذي تدعون فيه لعب البورد ..
نبيل بك : صحيح .. الوقت منتصف الليل .. ما كنت أتترك المطعم وأتجهياً لركوب
السيارة ، حتى باغتتني صفارة الإنذار .
دهب : هذا ما وقع لي بالضبط ! لو شئت أن أترك المكتب ، وأتجهياً لركوب الترام وإذا
بالصفارة .

قشقوش : تصرخ توت ، توت أعوذ بالله من صوتها المززع يا سعادة البك .
نبيل بك : (لدهب أفندي يترفع) : مين يكون ؟
دهب : هذا هو الولد " قشقوش " ماسح الأحنية . مين رماك علينا في هذا الوقت ؟
قشقوش : الصفارة للعينه .. لقد أرغمني العسكري إلى النزول إلى المخبأ .. تعطيل
أعمال والسلام !

نبيل بك : (لدهب) لا تطل معه الحديث .. لم ينقصنا إلا أن نتسامر نحن و ماسح الأحنية ؟
قشقوش : لـ (نبيل بك) الله يسامحك يا سعادة البك .. إنه من بختي أن أكون معكما !
والله لأمسح حذاء سعادتك .. نستفتح في المخبأ !
نبيل بك : ابتعد عني .. قذارة !
قشقوش : الأمر لله يا رب ، يا مفرج الكرب . (٩٦)

ومن خلال هذه البداية الطويلة للنص والقائمة على الانتظار بين تيمور طبيعية
الشخصيات ومستواها الاجتماعي والفوارق الطبقة بين أفراد المجتمع فهم على الرغم من
اجتماعهم في مكان واحد - بحكم الضرورة- وعلى الرغم من أنهم يتساوون جميعاً في
هذا الموقف بيد أن كل طبقة تحتفظ لنفسها بشيء من التمايز الذي سيزول عندما يتأزم
الموقف وتتقلب الموازين داخل الدراما ، فلا يزال " نبيل بك " يرفض مجرد الحديث مع
ماسح الأحنية " قشقوش " ولا يقبل بأن يقوم بمسح حذائه ، بل يطلب منه عدم الاقتراب
منه ولا من حذائه وكأنه درن سيصيبه أو يلوئه !! مع ملاحظة حب " قشقوش " للعمل
حتى في أحلك الظروف مع الإيمان العميق بأن الفرج قريب وعلى هذا فانتظاره انتظار
إيجابي بدت ملامحه في الحوار السابق . وعندما تفكر " محاسن هلم " و " شكيب بك " -

وهما ينتميان لنفس طبقة نبيل بك - في الذهاب للبحث عن أبيها وأما لا يجدان أمامهما سوى قشوقش المغلوب على أمره - طبقيا - فيحاولان إغراءه بالمال ليقوم بمهمة البحث . محاسن هائم:..... ألا يمكننا أن نرسل ماسح الأحذية هذا إلى باب السينما ، ل يبحث عن أبي وأمي ؟!

شكيب بك : ألا تستطيع يا ولد أن تذهب إلى السينما القريبة من هنا ، وتبحث عن السيارة رقم ١٥٤٠٩ وتسل المئات عن " صابر باشا " وحرمة ؟

قشوقش : وكيف أخرج ؟

محاسن : أعطيك نصف فرنك .

شكيب : شلن !

قشوقش : الروح حلوة يا بك .. الروح غالية ! (١٧)

وتتوالى الوفود داخل المخبأ ليتحول المخبأ إلى صورة مصغرة للمجتمع الكبير ، فيدخل " فهم الخشن " مدرس العلوم صاحب الأفكار الوجودية ، وهو نموذج للإنسان المتقشف الذي يعتقد مبادئ معينة لا يحيد عنها ، وكذلك " بهجت الناعم " والذي يمثل نمودجا للشباب المستهتر ، ثم " عفاف " الغانية وهي نموذج لنوع معين من فتيات الليل ، ثم يتبعهم وفد " القولي " بائع الكعك للقوة وهو نموذج أيضا لنوع من المعلمين أولاد البلد الذين لا يفكرون إلا بعضلاتهم فقط ، و " بسبوسة " امرأة عجوز من الطبقة الدنيا تاه منها حفيدها أثناء الغارة ، و " الشيخ عميشه " الأبله الأخرس وبه يكتسل النموذج المصغر للمجتمع الكبير بجميع طبقاته والجميع في حالة انتظار وقلق وترقب ، وبعد أن تتضح الأبعاد النفسية لكل شخصية من الشخصيات تتضح ظاهرة الانتظار داخل العمل ، فنجده الجميع ينتظرون نهاية الغارة والخروج من المخبأ وفي ظل هذا الانتظار يحاول بعض الأشخاص استغلال الموقف لتحقيق رغبة ذاتية ، فيحاول " القولي " استغلال عضلاته في فرض سيطرته على الجميع ، ويحاول شكيب بك أن يظفر بما حرم منه من محاسن هائم حيث وجودهما في المخبأ يمثل فرصة سانحة بالنسبة له ليقلبها ويحتضنها بعيدا عن أعين الرقباء .. أما بسبوسة فهي دائمة البحث عن ينلها على باب المخبأ حتى تتمكن من الخروج لتبحث عن حفيدها ، وعلى هذا فانتظارها يعتبر انتظارا إيجابيا - رغم وقوف المعلم " القولي " تسانده سلبية المجموع حائلا دون تحقيق أملها ، فلا تجد من يعاونها اللهم

إلا " قشغوش " الذي يدي تعاطفا معها ولعل ذلك يرجع إلى انتمائه لنفس طبقها . وتحاول بسبوسة الاستجد بالشيخ " عيشة " باعتباره ولي من أولياء الله الصالحين ودعاؤه مستجاب ، ومن ثم تقبل يديه وتترك به وتتسمح فيه لعله يدعو الله أن يفرج كربها فيستجيب .. ومن خلال هذه العلاقة الحميمة بين " بسبوسة " والشيخ " عيشة " ينقد تيمور بعض العادات الاجتماعية التي تمثل أمراضا اجتماعية مستقيلة في كيان المجتمع نتيجة للجهل والتخلف وعدم الوعي .

بسبوسة : (لبهجت الناعم) الولد ابن ابنتي أضعته على الرصيف ، ولا أعلم ما حل به

بهجت الناعم : (وقد رفع صوته متضايقا) .. وماذا تريدني مني أن أفعل ؟
بسبوسة : أن تخرجني إلى الشارع .

بهجت : لن تمضي خمسة دقائق حتى نخرج كلنا ... اذهبي واستريحي قليلا !
بسبوسة : بشرك الله بالخير .. (تتجه نحو الشيخ عيشة وتجلس بجواره صاغرة)
ادع لي ياسيدي الشيخ !

الشيخ عيشة : (يغمغم طويلا ، ثم يرسل قهقهة تتجلى فيها البلاهة) .
بسبوسة : كلك خير وبركة .. كلك خير وبركة ! (تأخذ يده وتقبلها مرارا وتضعها فوق رأسها) . (٩٨)

ويمثل انتظار محاسن هاتم نمونجا للانتظار الإيجابي أيضا ، فهي لا تخضع لرغبات خطيبها " شكيب بك " دائمة البحث عن مخرج لدرجة أنها تتركه وتتدفق خارجة من المخبأ ولا يرد لها إلا دوي الانفجارات والتي بدورها حطمت باب المخبأ فتصاب " محاسن هاتم " بالإغماء لتعود مرة أخرى إلى المخبأ محمولة على يد " شكيب بك " .

ويلمح تيمور إلى الفوارق الطبقيّة في المجتمع كلما منحت له الفرصة في بعض المواقف داخل الدراما ، ومن هذه المواقف إظهار التضجر الدائم من قبل " نبيل بك " الأرستقراطي الذي يلحن الحظ الذي جمعه مع هذه الحفالة البشرية !! ويأتي كل ذلك من خلال الانتظار ، أي أن الكاتب استخدم الانتظار هنا لإبراز الحدث وعرض ما يريد أن يعرضه من قضايا داخل المسرحية ، بحيث يصبح الانتظار بمثابة المفجر للحدث داخل الدراما .

نبيل بك : حقاً، لسنا متضايقين إلى هذا الحد .. انظر (يشير إلى الحاضرين) لم يقع لى أن
اجتمعت بهذه الحثالة

فهم الخشن : حثالة ؟ من تعني يا حضرة ؟

نبيل بك : أعني هذا الجمع .. ألا ترى !؟

فهم الخشن : صدقت .. مجموعة غير مشرفة .. ولكن ما العمل وقد اضطرتنا الحال أن

نختلط بهذه الطبقة .. لماذا لم يراعوا في بناء المخبأ نظام الطبقات ؟ هذا

النظام موجود حتى في طائفة القروء والنسائس، إنها طبقات كان من

الواجب أن يحتاط لأولو الأمر لهذا الخطأ ، فيجعلوا المخابى درجات ..

بهجت الناعم : درجات ؟ .. تعني أنها كالقطار : درجة أولى وثانية وثالثة ؟

فهم الخشن : ولم لا يا حضرة ، حفظاً لكرامة الناس !؟

بهجت الناعم : تريد يا حضرة تطبيق نظام الطبقات حتى في المخابى !

نبيل بك : طبعا يجب تطبيق نظام الطبقات في كل مكان .

بهجت الناعم : ولكن العالم يا سعادة البك يسير الآن نحو محو الفروق الطبقة بين هذه
الطبقات .

نبيل بك : إنها أكبر حماقة .

فهم الخشن : ليست أكبر حماقة وحسب ، بل إنه الجهل المجسم .

بهجت الناعم : حماقة وجهل !؟

فهم الخشن : طبعا حماقة وجهل . إن العلامة الكبير " دارون " صاحب نظرية التطور

يثبت بالأدلة القاطعة أن نظام الطبقات نظام طبيعي لا غبار عليه ، نظام

تسير عليه الكائنات في مملكتي النبات والحيوان .

بهجت الناعم : ما لنا وكل هذا ؟ إن الموضوع اسهل من أن نشارك فيه " دارون " ومذهب

التطور . (٩٩)

تأتي رؤية الشخص حول الفروق الطبقة خلال انتظارهم للحياة متمثلة في

خروجهم من المخبأ وممارسة حياتهم الطبيعية. بيد أن هذه الرؤية تتغير ، ويتم الدراما

نموا حثيثاً بعد ازدياد حدة القابل في الخارج، الأمر الذي يصيب المجموع بخيبة الأمل في

النجاة ، وهنا يتحول انتظارهم إلى انتظار الموت ، فثقبان المواقف ويتوتر الشخص ،

و تنقلب الموازين الطبقيّة داخل المخبأ ، ويتحول سلوك الشخص من النقيض إلى النقيض ، فتطلب محاسن من شكيب أن يحتضنها ويقبلها - وهي التي كانت ترفض حتى مجرد اسمه ليدها - ويتحول المعلم " القولي " الفتوة صاحب العضلات إلى رجل هادئ الطبع ، ضعيف الشخصية .

ويسمى الجميع - بما فيهم " نبيل بك " و " فهم الخشن " المتأفان من المجموع - إلى خطب ود الشيخ " عويشة " باعتباره بركة ، وبواسطته سوف يجعل الله لهم مخرجا !! لتزول الفوارق الطبقيّة أمام الموت حيث يتساوي الجميع . وفي اعتقادي أن هذا ما أراد أن يثيره محمود تيمور داخل الدراما .

القولي : يا سعادة اليك ادع معي يفرج الله كرينا

فهم الخشن : " وقد التصق بالجدار " إن صوت القنابل يقترب منا جدا يا ناس ، تعالوا
تجمعوا في مكان واحد !

بهجت الناعم : (في تهكم) كيف نجتمع في مكان واحد ؟ ونظام الطبقات يا أستاذ !؟ (١٠٠)
يصل الصراع داخل النص إلى نقطة من نقاط التآزم عندما يأتي " شقوش " بخبر مفاده : أن البناء المجاور قد تهدم فوق سطح المخبأ وأصبح لا أمل في النجاة ويجب على الجميع العمل على تقوية سقف المخبأ بما تبقى من أخشاب تركها عمال البناء أثناء الإنشاء، فيصبح المجموع حائرا بين اليأس والرجاء -اليأس من الخروج والرجاء فيه- انتظار للموت وانتظار للحياة يجعلان الدراما تتنامى، وفي ظل هذه الحيرة يطرح الكاتب الانتظار كحل على لسان بهجت الناعم ..انتظار المخلص الذي يأتي من الخارج ويخلص المجموع من هذا المأزق ، وهذا المخلص قد يأتي وقد لا يأتي ، وإذا أتى فقد ينقذهم أو ربما يأتي بعد فوات الأوان أي بعد هلاكهم جميعا . وهذا الانتظار أيضا تنطبق عليه صفة السلبية وهو مرتبط بإنسان المجتمعات الزراعية - كما أشار البحث - .

بهجت الناعم : ليس ثمة إلا وسيلة واحدة ...

ذهب أفندي : " في لهفة " ما هي ؟

بهجت الناعم : أن ننتظر ..!

نبيل بك : أن ننتظر ؟ ما هذا القول ؟ يجب أن نجد لنا مخرجا ! ... نشسق طريقا

وسط الأتقاض !

ذهب أفندي : " مهتاجا " نعم ... نعم .. يجب أن نشق طريقا وسط الانقراض !
بهجت الناعم : لنبييل بك " تريد سماعتك أن تشق طريقا وسط الانقراض ؟

إن جرب !

ذهب أفندي : لا يمكن أن يتركونا هكذا ..

فهم الخشن : سيقون حتما لنجنتنا ..

بهجت الناعم : طبعاً يأتون حتما لنجنتنا .. ولكنهم لن يجدونا !

نبييل بك : لن يجدونا ؟ كيف ؟

بهجت الناعم : لأننا نكون قد انتقلنا إلى رحمة الله !!

عفاف : " لبهجت الناعم " أجاد أنت في قولك ؟

بهجت الناعم : مع الأسف يا (عفاف) .. لم أصدق في حياتي صدقي هذه المرة !

تشفوش : " وقد عاد بعد تفقد المخبأ ، يتوسط الجمع ، ويقول في ثبات : "

لا يمكن لنا الخروج أبدا .. لقد حبسنا .. ليس لنا إلا الانتظار ... (١٠٠)

وأمام هذا اليأس التام يسعى الجميع لعمل الخير متمثلاً في المطف على الشيخ ' صيشة ' والتقرب إليه وإعطائه الصدقات لعل الله يفرج كربهم عن طريقه ، حتى ذهب أفندي المرابي يقرض من نبييل بك - مع أنه يملك المال - ليتصدق ، أما ' تشفوش ' فيخفي سلة ' المعلم الفولي ' والمليئة بالكحك استعداداً للمستقبل ، لينتهي الفصل الأول من الدراما والجميع ينتظرون رحمة الله .

يبدأ الفصل الثاني وقد خيم اليأس التام من النجاة على المجموع ، فيستمر انتظارهم للموت ، ومن خلال هذا الانتظار المستمر يحدث ما يمكن تسميته بالانقلاب الطبقي داخل المخبأ -الذي هو رمز للمجتمع الكبير - فتبدل الأحوال ، ويصبح ' تشفوش ' ماسح الأذنبة هو المهيمن والمسيطر على المجموع ! ولا يملك المجموع سوى الاستسلام التام 'تشفوش' لأنه هو الذي يملك أسباب الحياة بالنسبة لهم - الطعام - وتصل انتهازية 'تشفوش' مداها بعد أن أخفى ما تبقى من كحك، فيتحكم في المجموعة كلها مستغلاً نفوذه الاقتصادي في الانتقام ممن كانوا يستهزئون به ، ليصل ثمن الكعكة الواحدة جنبها كاملاً بعد أن كان ثمنها نصف قرش . ! لويسهم انتظار الموت أيضاً فيما يمكن تسميته بالانقلاب الطبقي التام أيضاً - إن صح التعبير - فتتغير طبيعة النفس البشرية من النقيض إلى

التقيض استعدادا للموت والحساب ، مما يجعل الدراما تتحول إلى مواقف كوميدية تقسم على التناقض في سلوك الشخصية مما يدفع المتلقي إلى المقارنة بين ما كان وبين ما هو كائن - في اللحظة الحالية - وبالتالي يظل منتبها منتظرا ما سوف يكون في اللحظة القادمة ، وهذا - من وجهة نظري - يدل على تمكن محمود تيمور من أدوات الدرامية مما يجعله رائدا من رواد التجديد في البناء الفني للنص المسرحي قياسا بمن سبقه من كتّاب الدراما .

الانتظار إذن عامل من عوامل الجذب داخل الدراما يسهم في طرح القضية وتطور الشخصية المسرحية وإبراز خط الصراع وليس أدل على ذلك من موقف الفانية (عفاف) حيث تبدو أثناء انتظار الحياة امرأة مستهترّة وعند انتظار الموت تتحول إلى امرأة فاضلة، وكذلك موقف "محاسن هائم" التي تبدو في ظل انتظار الحياة فتاة محافظة على العادات والتقاليد وعند انتظار الموت تتحول إلى فتاة مستهترّة، بحيث يرى المتلقي في "محاسن" صورة "عفاف" والعكس ، ومن خلال هذا التناقض والتباين تتولد الكوميديا . قضية أخرى يطرحها محمود تيمور -في ظل الانتظار - وهي قضية العلاقة بين الإنسان والزمن أو صراع الإنسان مع الزمن وفيها تظهر العلاقة بين الزمن الخاص والزمن العام ومدى ارتباط الشخص بكل منهما ، مما يدفع إلى القول بأن هناك مخايل تأثر واضحة بتوفيق الحكيم في مسرحية "أهل الكهف" .

عفاف : لـ " بهجت الناعم " كم الساعة الآن ؟

بهجت : (يخرج ساعته في يده ، ويلقي عليها نظرة طويلة .. يتكلم في إهمال) الساعة منتصف الليل كيف ؟!

عفاف : أنكر أننا دخلنا المخبأ في منتصف الليل ، فكيف تقول إن الساعة منتصف الليل الآن ؟

بهجت : حقا إنه للفر ، ولكن هناك فرضان ، علينا أن نختر أحدهما ...

عفاف : فرضان ؟

بهجت : الفرض الأول أن نكون قد دخلنا المخبأ الساعة ومضت علينا بضع لحظات

فقط.... والفرض الثاني هو أن تكون آلة الزمن قد تعطلت ، فلم يتقدم بنا

الوقت أو يتأخر .. فلنبثا في الساعة التي نحن فيها ... !

عفاف : وأي الفرضين تراه أقرب إلى الحقيقة ؟

بهجت : قد يكون الفرض الثاني أصح

نبيل بك : فبم تتحدثان ؟ .. لقد تنقضى علينا أربع وعشرون ساعة لم نعرف فيها فرقاً

بين نهار وليل ... أربع وعشرون ساعة لم نر فيها بصيصاً من نور الشمس !

فهيم الخشن : "في بئس كبير " الشمس ؟ ترى هل نراها مرة أخرى ؟

بهجت : سنراها حتماً في الدار الأخرى وقد كبر قرحها ، وازداد التماعا ... (١٠٦)

في حين يناقشون هذه القضية ، تسمع صوت المعاول من الخارج ، فيخيلهم بصيص من الأمل في النجاة وإن كان اليلس التام قد خيم على الجميع مرة أخرى بعد زوال هذا البصيص الذي مر كالبرق الخاطف . يستغل "هشوقش" ضعف الجميع أمام الموت ، فيذكرهم بما ارتكبوه من حماقات ، ويمضي الجميع في تذكر أعمالهم الطيبة التي قد تنجيهم من عذاب الآخرة .. يتقدم خط الصراع خطوة كبيرة إلى الأمام عندما يسيطر "هشوقش" على الجميع سيطرة كاملة بعد أن تحكم في أهم أسباب الحياة لهم وهنا تبرز قضية الفوارق الطبقة مرة أخرى وكأن تيمور بهذا الموقف يريد تأكيد فكرة إزالة الفوارق الطبقة محذرا من مغبة القهر الطبقي - إن صح التعبير - فللكبت يولد الانفجار .

شكيب بك : إنني أطالب بنصبي في الكمكة الباقية

هشوقش : إنني أقدم وخذ نصيبك منها إذا استطعت

شكيب بك : أتهبديني ؟ إنني أدفع ثمنها كما دفعت ثمن ما أخذت من قبل

هشوقش : لا يهم .. إن الكمكة في حيازتي ، لا يستطيع أحد أخذها إلا بأمرى !

"همة استياء"

فهيم الخشن : قلت لكم سندبر أمر هذه الكمكة على أحسن حال ... (يلاطف شكيب بك

ويراضيه) ليس الوقت وقت نزاع يا صديقي ! (١٠٧)

لا يستطيع هشوقش التنازل عن مكاسبه الطبقة التي تحققت في ظل ضعف

المجموع وانتظارهم الموت، ومن ثم يستغل هشوقش الموقف أيما استغلال .. فيصل ثمن

"الكمكة" جنيا واحدا بعد أن قرر المجموع شراءها من أجل إطعام الشيخ "عموشة"

باعتباره هو الخير والبركة وباعتبار أن هذا عمل خير سيخفف عنهم سكرات الموت

وسيدخلهم الجنة !!

تشقوش : لن أبيعها بأقل من جنيه ! ... إذا كان الجنيه ناقص مليماً واحداً فلن أعطيك إياها مهما يكن من أمر ! (يهر العصا الغليظة في يده) .
فهيم الخشن : لا بأس .. لا بأس .. إنه أمر ميسور ... مشتركرك جميعاً في ثمن هذه الكعكة ، ليكون لكل منا أجر في الثواب (١٠٤) .

بعد شراء الكعكة يقرر المجموع - وهذه طبيعة النفس البشرية - إعطاء الشيخ عيشة نصف الكعكة فقط والاحتفاظ له بالنصف الآخر الذي يطعم فيه الجميع ويتصارعون من أجله حتى تصاب " محاسن " بالإغماء من شدة الإعياء والتعب ، فلا يجدون شيئاً لإبقائها سوى زجاجتين من الخمر كانتا مع الغانية أثناء دخولها المخبأ ... فيتحول الموقف من النقيض إلى النقيض في لحظة عندما يشرب الجميع الخمر محاولين خلق مبررات وأهية تمسوخ لهم الشرب ما عدا " عفاف " التي لا تريد ارتكاب إثم وهي على عتبة الموت . ويتحول المخبأ إلى مرقص !! والجميع ينتظرون .

يبدأ الفصل الثالث والجميع في حالة إعياء شديد يواصلون انتظارهم للموت في رأس تام من النجاة.

شكيب بك : إني أختنق ... أختنق !

فهيم الخشن : اطفئوا الشمعة وارحمنونا

عفاف : (في ابتهاج) ألا فلتأت الخاتمة .. وليخلصنا الله من هذا العذاب

نبيل بك : (وقد أقبل على " الشيخ عيشة " يستعطفه) : أنت رجل البركة والخير ... إن قلبك الصافي وسريرتك النقية تجعل لمطلبك قبولاً عند الله . اطلب لنا الشفاعة عنده . اطلب لنا الرحمة .. (١٠٥)

وبينما هم كذلك يتساقط التراب من مبقف المخبأ ويظهر الضوء من الخارج ويهرع رجل الإسماعيل لإقتادهم ، وعلى الفور يصبح الجميع فرحاً بالنجاة ، فيتحول انتظارهم للموت إلى انتظار للحياة ، وعلى الفور تتحول نفوسهم مرة أخرى وبسرعة البرق إلى النقيض ، ف تعود إلى سيرتها الأولى قبل دخول المخبأ ، ف تعود الغانية إلى حياتها الأولى ، ويفتل الفولي شاريه مستخدماً عضلاته ، ويعاود نبيل بك تأفقه من بقية الطبقات ، وفهيم الخشن يعلن مرة أخرى أفكاره الوجودية التي كان يؤمن بها ، أما دهب أفندي فيصبح مطالباً بمحاكمة تشقوش على استغلاله لهم ، ويعود الفولي لقهق تشقوش ويسبوسه من

جديد مستردا كل ما أخذهُ قشقوش ، وكذلك تعود محاسن هاتم إلى سيرتها الأولى . ولم يبق على حاله سوى " الشيخ عيشة " و " الخالة بمبوسة " !! وهذا يدل على وعي تيمور بالنفس البشرية وبطبيعة الحركة الديناميكية للطبقات الاجتماعية ، وأستطيع القول بأن نص "المخبأ رقم ١٣" يمثل مرحلة هامة من مراحل التطور الفني عند محمود تيمور حيث انتقل أسلوبه الفكري والفني من (الملاحظة الخارجية إلى الملاحظة الداخلية التي انتهت به إلى المذهب النفسي التحليلي مع ملاحظة أنه - تيمور - ظل دائما محتفظا بأصالته في حرصه على أن يكون التحليل النفسي من خلال الأحداث والتصرفات التي يرصدها ، ثم يوحى في خفة وسرعة بدلالاتها النفسية العميقة التي قد تصرب بجذورها في الفرويدية أو غيرها من مذاهب التحليل النفسي وعوالم اللاوعي ، ولكنه لا يتغلف ولا يبالغ ولا يعمى الدلالة الموحية بأية اصطلاحات فلسفية أو سفسة تحليلية [(١٠٧)] .

يرمي رجال الانقاذ حبلا داخل المخبأ حتى يتمكنوا من الصعود ، فيهرع الجميع ناحية الحبل متكالبين على الخروج ، وبينما هم كذلك يسمع صوت صفارة الإنذار منكرة بوقوع غارة جديدة ، يحاول الجميع التمسك بالحبل والخروج من المخبأ ولكن الحبل يقطع فيقع كل من كان يمسك به ، فيتكوى الناس بعضهم فوق البعض وتتهال الأتربة مع بعض الحجارة من الثغرة ، وتنتهي المسرحية على وقوف " قشقوش " وحيدا ساخرا يقهقه قهقهة عالية وتسدل الستار .

ليواصل المجموع انتظارهم للموت من جديد !! وكان محمود تيمور بهذه النهاية المفتوحة يريد أن يعلن أن انتظار الموت دائم ومستمع ومتوقع حدوثه في أية لحظة من لحظات الحياة ، لذا يجب أن تتحقق المساواة بين الناس ويجب أن تتحقق العدالة الاجتماعية إذ إن الجميع أمام الموت سواسية .

٨ - ١

الانتظار عند كتاب الواقعية الاشتراكية :

شهدت مصر خلال الحرب العالمية الثانية أحداثا وتطورات هامة ، فقد تزايد انهيار الهيبة المعنوية والمادية لأوروبا ، بينما زاد ضغطها العسكري والسياسي أثناء الحرب مما رفع درجة الرضا لها والمقاومة ضدها من قبل الشعوب المستعمرة ، وأصبح [الشرق العربي] مسرحا لتحركات قوات أجنبية غريبة خالطت السكان وأثرت على توازن المجتمع

وقيمة ، وزادته خلخلة واهترازا ، كما أخلت بالوضع الاقتصادي فجلبت الفلاء وتللت الأوقات ، ويفعل انقطاع المواصلات مع أوروبا تم الاعتماد على المصنوعات المحلية فتشت المصانع ، وظهرت رأسمالية محلية وطبقة عاملة بالمقابل وتضخمت ظاهرة الهجرة من الريف للعمل في المدينة وفي غمرة هذا التفاعل انفتحت المنطقة لسيول من الإذاعات والصحف والكتب تنقل إليها على صعيد جماهيري أصداء التيارات السياسية والمقاتلية المختلفة من ليبرالية وفاشية وحتى ماركسية بعد دخول روسيا الحرب بجانب الحلفاء [(١٠٧)]

وانتهت الحرب العالمية الثانية إلى تغيرات بالغة الأهمية أهمها سيادة أمريكا على المعمور الغربي ، وظهور الاتحاد السوفيتي كقوة دولية يعمل لها حساب متمما بنفوز معنوي وسياسي يتناسب مع دوره في الحرب ومقاومته للاحتلال الألماني ، وظهور مجموعة من الدول الاشتراكية في أوروبا ، ومع [انتهاء الحرب اشتدت حركات التحرر الوطني بالدول المستعمرة فشملت حركات التحرر معظم بلاد آسيا والشرق الأوسط بكتلتها السكانية الضخمة] (١٠٨)

ومنذ بداية الحرب ، ويدافع الضائقة الاقتصادية التي كانت تعاني منها مصر أصبح لهم الاجتماعي [قضية عقلية وفكرية لا تقل أهمية عن مطلب التحرر السياسي من الاستعمار] (١٠٩) بدأ هذا لهم الاجتماعي بصورة واضحة في كتابات الأدباء والصحفيين والمفكرين، حيث أصبح هذا لهم الاجتماعي الذي تعانيه جماهير الشعب المصري غير قابل للبقاء والاستمرار ، فقد كان هما تقولا مخالفا [لمطلبع الأشياء ، ولا يحمل عنصرا واحدا من عناصر البقاء ، إنه مخالف لروح الحضارة الإنسانية بكل معنى من معانيها ، مخالف لروح الدين بكل تأويل من تأويلاته ، مخالف لروح العصر بكل مقتضى من مقتضياته . ذلك فوق مخالفته لأبسط المبادئ الاقتصادية السليمة ، ومن ثم فهو معطل للنمو الاقتصادي ذاته ، بل النمو الاجتماعي والإنساني] (١١٠)

وقد كانت ظاهرة العنف الاجتماعي الدموي - إن صح للتعبير - نتاجا لهذا الوضع الاجتماعي المتردي. (١١) الذي يحتم قيام الثورة وإحداث التغيير في بنية المجتمع التي أصيبت بالتخلف الاقتصادي والاجتماعي المتمثل في صور عدة أهمها : مشكلة التضخم السكاني ، وتدهور الأوضاع السياسية والاجتماعية وهبوط المستوى الفني الانتاجي وعلم

كفاية رؤوس الأموال العينية ، وانتشار البطالة والتخصص في إنتاج الموارد الأولية ، وانخفاض الدخل القومي وهبوط مستوى نصيب الفرد^(١١١).

هذا إلى جانب التميز الطبقي الناشئ عن بنية الملكية الزراعية والذي نشأ عنه ما يعرف بالانقطاع الاجتماعي الذي يستند إلى الملكية العقارية. أسهم هذا الوضع في حتمية قيام ثورة يوليو ١٩٥٢م على يد مجموعة من الضباط الأحرار ينتمي معظمهم إلى الطبقة الوسطى وكانوا إنواة هذه الثورة ورسمي خططها ، ومشعلي جذوتها وعلى أيديهم حدث التجاوب بين الشعب والجيش في كفاحه وأهدافه^(١١٢) ، وأعلنت الثورة مبادئها الستة الشهيرة وهي : [القضاء على الاستعمار وأعدائه ، القضاء على الانقطاع ، القضاء على الاحتكار وسيطرة رأس المال على الحكم ، إقامة عدالة اجتماعية ، إقامة جيش وطني قوي ، إقامة حياة ديمقراطية سليمة ، وتلك هي المطالب التي استمدتها الإرادة القومية من مطالب النضال الشعبي واحتياجاته .]^(١١٣) ومن ثم واجهت الثورة عدة معوقات داخلية وخارجية كانت تمثل [رواسب لعمود مضت وامتيازات لأفراد وجماعات ثقل أو تزيد درجة استعدهم للاستجابة مع الثورة]^{(١١٤)(١١٥)}.

وقد استطاعت الثورة التصدي للمعوقات الداخلية سواء من الأحزاب أو الإخوان المسلمين ، فكانت هناك عدة قرارات متلاحقة أهمها قرار حل الأحزاب في ١٧ يناير سنة ١٩٥٣ ، إصدار الدستور المؤقت في فبراير ٥٣ والذي تضمن أن جميع السلطات مصدرها الأمة ، ومساواة الجميع أمام القانون وأن حرية الرأي والحرية الشخصية مكفولتان في حدود القانون ، وإعلان الجمهورية في ١٨ يونيو ٥٣ الأمر الذي أغضب الغرب ، ثم حلت جماعة الإخوان نهائيا في ١٤ يناير ٥٤ وفي ١٩ أكتوبر من نفس العام تم توقيع اتفاقية الجلاء . أما على المستوى الخارجي فقد كانت الثورة بمثابة [صدمة كبرى لأوروبا وأمريكا ، فلم يكن في التخطيط الغربي توقعا لحدث مثل هذا التطور السريع ، ولذلك فقد مارعت أوروبا وأمريكا بالذات إلى محاولة احتواء الثورة المصرية..... واستغلالها]^(١١٥) وعندما فشلت عملية الاحتواء ، بدأت تحرشات إسرائيل على الحدود وتطلب ذلك إعداد جيش وطني قوي لحماية البلاد .

ومع رفض الغرب تسليم الجيش ومحاولات أمريكا خلق تفوق عسكري إسرائيلي كان لابد من اللجوء إلى الكتلة الشرقية فكانت صفقة الأسلحة الشيوعية في سبتمبر

سنة ١٩٥٥ والتي يعتبرها بعض الباحثين من [أهم حوادث التاريخ المصري الحديث ، والتي قوبلت بانزعاج شديد في الغرب]^(١١٦) .

وفي ظل هذه الأحداث السريعة المتلاحقة بدأ المثقفون المصريون يشعرون بالهوية الاشتراكية التي بدأت تنتهجها الثورة متمثلة فى محاربة الاقطاع وإزالة الفوارق الاجتماعية، والدعوة إلى المساواة وتعد هذه المبادئ من أهم ركائز الاشتراكية العمالية ، إضافة إلى الضوء الأخضر الذى أعطته الثورة للتقدميين متمثلا فى الاتجاه إلى عقد صفقات الأسلحة من الكتلة الشرقية والتي بدأت بصفقة الأسلحة التشيكية عام ١٩٥٥ م .

باختصار استطاعت الثورة أن تفرج عن [الطاقات الحبيسة لدى الجماهير والفنانين والكتاب معا ، لقد جاءت الثورة بمناخ مسرحي ممتاز ، هو الذي خلق المسرح الناهض في كل مكان ظهر فيه ، ذلك المناخ الذي تقف فيه أمة كبيرة عند مفترق الطرق تفكر أي طريق تسلك ؟ هذه اللحظة المتعائلة ، التي تشمل الماضي بالتحليل وتنتظر إلى الحاضر بجديده وثورتيه وتتطلع إلى مستقبل كثير الوعود هي التي تخلق ما نسميه اللحظة المسرحية المناسبة ، وقد أسفر هذا المناخ المسرحي عن ظهور عدد من الكتاب المسرحيين ، فظهر الكاتب المسرحي المصري الذي قاد مدرسة كثيرة الأعضاء : نعمان عاشور وقدم مسرحية المغمطيس .. التي أصبحت علما على الكوميديا الاجتماعية الانتقادية الخالصة الأفكار إلى مصر وشعب مصر] .^(١١٧) فهي كما يقول عنها مؤلفها: إكتسبت بقدرة فائقة في النفاذ إلى حقائق اجتماعية وبديهية ينطق بها موضوعها نفسه ، وأحسب أن ذلك كله جاء بفضل الوعي الكلي بالواقع الاجتماعي الذي أعيشه وهو الذى اكتسبته من دراستي للاشتراكية وإيماني بها] ^(١١٨) .

ومنذ ظهور " المغمطيس " لنعمان عاشور بنت الدراما المصرية أكثر ارتباطا بالواقع، فظهر ما يسمى بـ دراما " الاوتشرك " وهي كلمة روسية تعني [الرييورتاج أو التحقيق الصحفي والتي عندما تطلق على فن مسرحي ، يكون معناها الرييورتاج أو التحقيق الدرامي ، أي الذي يتخذ في عرض نتائجه صورة الدراما وإن لم تكن الدراما بمعناها التقليدي وكان " تشيكوف " و " مكسيم جوركي " من أكثر الكتاب الذين اشتهروا بكتابة هذا النوع من الدراما] ^(١١٩) . وكانت دراما " الناس اللي تحت " و " الناس اللي فوق " و " عائلة الدوغري " لنعمان عاشور نماذج لهذا الفن - الاوتشرك - أما الأولى فكانت

تعبير عن [مرحلة التضارب العميق الذي بات يحرك المجتمع من أغواره السفلى ، فجمع بين العمال والمثقفين في بوتقة الانصهار على القبول الخابية من الاقطاع القديم المتوحد والطبقات الشعبية العاجزة ... وهذا ما يصوره بالفعل السكان الللى تحت فى بدروم السمى بهيجة] . (١٢٠)

يدور الحدث فى " الناس الللى تحت " فى عمارة " السمى بهيجة " حيث " البدروم " الذى يسكنه عزت الفنان الثائر الرومانسى الحالم بخلق مصر جديدة - مصر ما بعد الثورة - اللتى تختلف تماما عن مصر القنينة - مصر ما قبل الثورة - ويسكن فى جواره الاستاذ " رجائي " الذى يمثل نموذجا للطبقة الاقطاعية واللتي انتهت بها المطاف إلى السكن فى البدروم وفى الغرفة الثالثة يسكن " عبد الرحيم " الكمسارى الذى يكافح من أجل لقمة العيش فيواصل العمل ليلا ونهارا ، وتقيم معه ابنته لطيفة الفتاة الناضجة واللتي تشارك عزت الرسام فى أحلامه وأماله بصنع مصر جديدة .

أما الطابق العلوى فتمسكن فيه " السمى بهيجة " صاحبة العمارة وهى نموذج من نماذج البرجوازية اللتي احتفظت بقدر من الأموال بعد الثورة ولعل وجودها فى الطابق العلوى إضافة إلى ملكيتها للبيت دلالة رمزية على ذلك .. وهناك أيضا فكري ومنيرة وهما نموذجان من النماذج للشعبية المغلوب على أمرها، فالأول قائم على خدمة سكان البدروم والسمى بهيجة على السواء " مرسلون " ، والثانية تقوم بخدمة السمى بهيجة بعد أن تركت قريتها وذهبت إلى المدينة باحثة عن حياة أفضل ، وهناك أيضا مرزوق بيه وعبد الخالق أفندي وهما نموذجان للطبقة المستقلة المستفيدة فى أى مجتمع وفى أى زمان ، الأول يتزوج من بهيجة هاتم طمعا فى أموالها ثم يذهب ويتركها ، والثاني ابن اختها مختلس ومزور ينهبها وينتظر المزيد . وبيت " السمى بهيجة " بمن فيه يقع جغرافيا فى حي المنيرة وهو الحي الذى يقع بين " جاردن سيتي " حي البرجوازية العليا والاقطاع ، و" السيدة زينب " الحي الشعبي ودلالة المكان هنا واضحة تتم عن وعي الكاتب بالمدلول الدرامى للمكان - إن صح التعبير - حيث وقوعه فى الوسط ما بين حى الأغنياء وحى الفقراء يمكن فكر الشخصوس وحلمها وتطلمها وحيرتها أيضا بين مصر القنينة والتطلع إلى مصر جديدة . يمثل الانتظار عاملا مشتركا عند معظم الشخصوس داخل الدراما ، يسهم فى تحريك الصراع وتطور الحدث وإن كانت السمة الغالبة على الانتظار فى " الناس

اللى تحت * هي سمة الانتظار الفردي ، فلم تكن التجربة الاستراكية قد اختتمت بعد ، فهي لا تزال في مراحلها الأولى والجميع ينتظر إما نجاحها أو فشلها ، المستفيدون من الثورة والمتضررون منها ، ولذا يمكن - في ظل هذا الانتظار - رؤية وجوه اتفاق واختلاف مما يكون ثنائيات تتفق في الهدف والغاية وثنائيات أخرى تختلف معها اختلافًا جذريًا ومن خلال هذا الاتفاق وما يقابله من اختلاف تبرز رؤية للكاتب في القضية المطروحة .

وتتول ظاهرة الانتظار في الناس اللي تحت * يحتم على الباحث تقسيم تسخوص النص إلى مجموعتين متقابلتين ، وهذا التقسيم يفرضه خط الصراع الرئيس في النص . المجموعة الأولى مجموعة * الناس اللي فوق * أو التي كانت * فوق * في عهد ما قبل الثورة ويمثلون جيلًا بأكمله يجمد عدة صور من صور الحياة في مصر القديمة ، وهم مع تفاوتهم الطبقي - حتى بين أبناء الطبقة الواحدة - فإنهم يتمسكون بمكانتهم الطبقيّة في عهد ما قبل الثورة ومن ثم يحاولون جاهدين الصعود إلى قمة الهرم الاجتماعي في صورته الجديدة بعد الثورة ، تجمع بينهم الانتهازية وحب الذات وهؤلاء يمثلهم في النص * بهيجة هاتم * و * الأستاذ رجائي * و * وعد الخالق أفندي * و * مرزوق بك * وينضم إليهم في وحدة الهدف * عبد الرحيم الكمباري * و * فاطمة البلانة * مع أنهما ينتميان اجتماعيًا إلى طبقة * الناس اللي تحت * ويتنوع انتظارهم جميعًا بين الانتظار السلبي والإيجابي . والمجموعة الثانية مجموعة * الناس اللي تحت * أولئك الذين يجثم على صدورهم ثقل الطبقة الأعلى مستوى منها ، ولذلك فهم يتطلعون إلى حياة أفضل في مصر الجديدة منتظرين تحقيق حلمهم الأكبر ممثلًا في تحقيق العدالة الاجتماعية

وهؤلاء يمثلهم * عزت الرسام * و * لطيفة * ابنة عبد الرحيم والخادم * فكري * والخادمة * منيرة * وعلى ضوء هذا التقسيم يمكن القول بأن خط الصراع الرئيس في النص هو صراع الأجيال ، ويتخذ هذا الصراع صورًا متعددة ، تبدأ في أضيق نطاق [في المنزل الواحد بين الأب والابن أو الابنة ، وتنتشر في نطاق أوسع لتصور صراعا بين جيل بأكمله يتميز بظرة جامدة إلى الأمور ، ملحية جشعة في أساسها ، وآخر في من الشباب يتمسك بالمثل ويحرص على القيم ، ويتشوق إلى أرض جديدة وعالم جديد ، قانونها الحب للبشرية وراندها السلام] . ^(١١) وبين للجمود القديم والنشوق إلى أرض

جديدة يبرز الانتظار كظاهرة تسهم في دفع خط الصراع وتوضيح السمات النفسية للشخص والى التي أسهمت في تكوينها أحداث الفترة التي دارت فيها الأحداث، ولذا فالناس التي تحت ليست مجرد مسرحية فحسب ، بقدر ما كانت اتجاهها فكريا واضحا يتخذة نعمان نحو التعبير عن حياة " للناس التي تحت " (١١٧) .

يتضح الانتظار عند المجموعة الأولى منذ الفصل الأول ، فمن خلال الحوار يفهم أن "بهيجة هاتم" صاحبة المنزل والتي تسكن في الطابق العلوي كانت تنتظر - في زمن ما قبل المسرحية - الزواج من " الاستاذ رجائي " سليل الطبقة الارستقراطية المنحلة وما زالت تنتظر ذلك حتى بعد زواجها من مرزوق بك، كما أنها دائمة الترقب لحركات السكان وسكناتهم منتظرة ثغرة تبيدها في القضايا العديدة المرفوعة عليهم بالطرد مستغلة سطوتها وجاهاها المتمثلين في ملكيتها للعقار وامتلاك المال على السواء ، فتجد الفرصة سائحة عندما يحضر الاستاذ رجائي صالوننا " فالخرا ورثة مع حجرتين - باعهما من قبل- من أحد أعمامه الأثرياء، ولا يجد مكانا يضع فيه "الصالون " إلا صالة البدروم مما يدفع بهيجة لرفع دعوى بالإخلاء حيث إنها قد أجرت البدروم كغرف فقط ولم تؤجر الصالة !!

فاطمة : انتي اللي اتسرعتي وقلتي اكيد ورحتي موافقة على سي مرزوق

بهيجة : أهو راجل بقى وخلص .

فاطمة : بس انتي كان نفسك في الاستاذ رجائي ...

بهيجة : ... اسكتي لحسن للكمساري صحي يسمعك .

عبد الرحيم : صباح الخير يا ستي بهيجة هاتم ... صباح الخير يا ست فاطمة .

فاطمة : صباح الخير يا سي عبد الرحيم .

عبد الرحيم : ايه يا ستي ؟ بترعقي ليه ... ؟ حصل ايه على الصبح ؟

بهيجة : هو النهاردة مش أجازتك ؟

عبد الرحيم: الوردية بتاعتي اتغيرت الجمعة دي.. أنا لسه مخزن الفجر .. حتى كمان

قاعده مراقبة مواعيد أشغالنا ... يا حفيظ يارب .. يا حفيظ .

بهيجة : قولي يا سي عبد الرحيم ؟! انتوحتفروشوا الصالة من غير عقد ايجار ؟

عبد الرحيم : هي الصلاة دي مش تبعنا ...

بهيجة : تبع مين فيكم ؟

عبد الرحيم : تبع السكان كلهم .

بهيجة : أنا مأجر لكم البدروم أوض بمن ... مش مأجر لكم شقة .. كل واحد له

أوضه .. يكون في علمكم إذا فرشتوا الصلاة تدفعوا لي ايجارها ...

عبد الرحيم : (مشيرا إلى النظارة) عند مين الكلام ده ؟

بهيجة : تعالى هنا .. انت بتكلم مين .. ؟

عبد الرحيم : (مشيرا إلى النظارة) باكلم الخلق اللي ساكنين في بيوت زينا .

بهيجة : هو فيه حد في الدنيا ساكن زيكم .. ؟

عبد الرحيم : في أي قانون يا ستي بهيجة ؟! في أي شرع الكلام ده .. ؟

بهيجة : عندي أنا ... في بيتي .. في ملكي .. في عمارتي . (١٢٧)

و " بهيجة هاتم " كما رسمها الكاتب شخصية دائمة الانتظار والترقب ، تسعى إلى

تحقيق أهدافها ، ترفع الدعاوى القضائية بالطرد على السكان ، وتعمل جاهدة عن طريق "

فاطمة البلانة " على إيقاع رجائي في حبائلها. بعد وقوعها ضحية لمرزوق بك " للزوج

الثاني " وابن اختها " عبد الخالق " والتبذير الدرامي لملاك " بهيجة هاتم " وتصرفاتها

أنها إرملة ثرية تخشى خريف الحياة وتبدد أطرافها في المنزل الكبير الذي تملكه وتشغل

الطابق الأول منه وتزجر البدروم ، والحياة لا تعطيه إلا بقدر ما قدمت من نفسها - وهذا

من نتائج الانتظار - فقد اكتنزت المال ولم ترزق للولد ، ولذا فهي نهب للمستغلين من

أمثالها ، فيزين لها ابن اختها " عبد الخالق " أن في مكنته أن يضعف أموالها ، فتستكين

إليه ، ثم تكتشف الخديعة ، فتكفي لمرزوق علها تجد في كنفه الحماية والصحة فيجردها

من حليها ونفيسها ويهجرها إلى زوجه وأولاده، والمرأة بين أرجال الجراد التي تحط بها

زائغة قلقة ، تشفي غليلها ممن يوقعهم سوء الحظ في قبضتها (١٢٨) .

وعلى هذا فهي مغرمة بالدعاوي والقضايا ، فقد رفعت أكثر من عشرين قضية في

وقت واحد لكل ساكن عندها.. لها معه قضية .. ، وبالطبع هذا القلق وهذه الحيرة

مرتبطة بشكل أو بآخر بالانتظار ، وانتظار " بهيجة هاتم " يمثل نموذجا للانتظار الايجابي

فعلى الرغم من سلبية النتائج أحيانا بيد أنها تسعى نحو ما تريد لتتصر في النهاية وتظفر

بالاستاذ رجالي زوجا ثالثا لها .ومن الشخصيات القلقة في النص أيضا شخصية ' عبد الرحيم ' الكمساري ، وانتظاره في النص يمثل وجهين من وجوه الانتظار - إن صبح التعبير - انتظار بحكم الضرورة من أجل لقمة العيش ، حيث يرتبط عليه بنظام ' الورديات ' ولذا فهو إما نائم وإما يعمل ، أثناء النوم ينتظر العمل وأثناء العمل ينتظر النوم وهكذا طوال المسرحية، أما الوجه الثاني للانتظار عند عبد الرحيم فلا يظهر إلا مع تقدم خط الصراع في النص متمثلا في تطلعه الطبقى وعدم رضائه عن مكانه في أسفل الهرم الاجتماعي ، فهو يريد الاقتراب من قمة الهرم الاجتماعي وكلا الوجهين للانتظار يرتبط بخط الصراع الرئيس في النص ، فيفهم من النص أن عبد الرحيم قد تنكر لمبادئه الثورية التي جعلت منه يوما نقابيا ثائرا مكافحا ، واستكان لحياة اللذلة وساعات الوردية الطويلة والنوم . ومما يؤخذ على نعمان عاشور عدم وجود مبررات درامية داخل الدراما توضح أسباب تراخي النقابي الثائر واستسلامه ، وعلى هذا جاءت شخصية عبد الرحيم شخصية مهزوزة مترددة حائرة بين مبادئ ثورية كانت تؤمن بها يوما وبين واقع مرير يدفعه إلى العمل بلا هوادة . والوجه الأول من انتظار عبد الرحيم يشبه في كثير من جوانبه انتظار بهيجة هائم .

عبد الرحيم : دانا غفلت عنه والشمس طالعة .

بهيجة : ما أنا رخرة ما نمش .. ما اتتو صالبيني في الشباك لغاية الصبحية أنا مش

فاهمه !! إزاي مشفتكش وإنت دأخل البدروم !!

عبد الرحيم : يمكن كنت مشغولة بترافقي النجوم .. ما ترفعي دعوى على النجوم

اللي ساكنه في السماء اللي فوق عمارتك ؟ حرام عليك في نفسك (يتجه ناحية

البدروم)

فاطمة : تعالى يا سي عبد الرحيم أنت رايح فين ؟..

عبد الرحيم : رايح أظفر ... أكل فول بزيت يصلب دماغي ما فيش فائدة

بهيجة : يكون في علمك أنا حارفع الدعوى بطلب الاخلا

عبد الرحيم : يا شيخه روجي بلا كلام فارغ ... وليه فاضية ومش لاقيه حاجه

تشلها .. وهو احنا كفرنا اللي ساكننا عندك ... (١٢٥) .

لم يبق من عبد الرحيم الكمساري الجصور سوى [شعارات جوفاء يردها كلمات استنزه ظلم صاحبة المنزل أو منطق الاستاذ رجائي الساخر أو حسانية عزت للفنان الأصيل شعارات عن العرق والكفاح وشرف العمل والعامل ، واللقمة المريرة التي يتبلغ بها من يوم ليوم] (١٣٦)

عكس الاستاذ رجائي ، الذي لا يجيد أي عمل على الإطلاق ، فهو سليل عائلة ارسنقراطية زال مجدها في عهد ما قبل الثورة ، لا يجيد سوى الإنفاق والانتفاع وراء الطيش ، فهو -إن صح التعبير- آلة بشرية لا تصلح لأي عمل ، ومن ثم يبيع كل غال وثمين في سبيل الإبقاء على المظهر الاجتماعي للبراق وعلى هذا فهو ينتظر القفز مرة أخرى إلى قمة الهرم الاجتماعي مستعيدا ذكرياته في مصر القديمة ، ولكنه لا يتخذ أية خطوة إيجابية نحو تحقيق هذه الرغبة ، فيكون انتظاره سلبيا عقيما ، بخلاف عبد الرحيم الذي يسمى نحو القفز إلى قمة الهرم الاجتماعي حتى ولو لجأ إلى الطرق الرخيصة في سبيل تحقيق ما يتمناه ، ولعل هذا الحوار يوضح الفارق بين انتظار كل منهما علما بأن هدفهما واحد .. القفز نحو القمة .

رجائي : تعالى هنا ، هو أنا يا أخي ما أشوفكش إلا نائم !! أنا عمري ما شفتك ما بتماش ... ليه الحكاية ؟ أmaal بتعمل إيه مع الركاب ؟ بتسيبهم في العربيات وتنام

عبد الرحيم : يا أستاذ رجائي أنا راجل عامل ، باعيش من شغلي ومن عرق جبينى وبانام عشان أقدر اشتغل وأكل لقمتي بأيدي ...

رجائي : طيب ما هو لازم تأكلها باينك !! أmaal تنام وتأكلها برجلك !!
عبد الرحيم : الدكتور والمهندسين والمحامين .. وكل المتعلمين بيأكلوها بدماعهم ..إنما إحنا يا عمال .. لازم الواحد يمرق عشان يأكل لقمة بايده ...

رجائي : وإذا الواحد ما عرض !! ما يعرض يأكل !!
عبد الرحيم : انت يا عم بتأكلها وهي طيارة

رجائي : إيه هي دي !! عصفورة ولا حمامة تعالى هنا !! (١٣٧)
وعندما يتقدم خط الصراع الرئيس في النص خطوة للأمام يتخلّى عبد الرحيم عن شعاراته للجوفاء ويؤثر أن يسلك أقصر الطرق من أجل الوصول إلى اللقمة ، وذلك من

طريق ابنته "لطفيه" والتي تلقت عرضاً من "عبد الخالق" ابن أخت الميت بهيجة للعمل معه في مكتب المحاسبة الذي يملكه بمرتب عشرين جنواً في الشهر أي ما يوازي ضعف مرتب أبيها ، فيوافق عبد الرحيم دون تردد مع أنه يعرف مسبقاً سوء أخلاق عبد الخالق واستتارته - ومن هنا يتولد صراع بين الأب والابنة التي تعرف أن عبد الخالق منحل أخلاقياً وذلك من خلال محاولاته المستمرة في التقرب إليها بطريقة مقززة بشعة، وهي تذكر أن والدها نفسه قد ثار يوماً ثورة عارمة عندما وجد عبد الخالق منفرداً بها في صالة البدر، مما يدفعها للتساؤل (لن ذهب ذلك الجانب النقابي من حياة أبيها ؟ - ثم هي تكتشف أن منطق الأب مرتعش ومهزوز، فهو من ناحية يأخذ على "عزت الرسام" أنه لا يرتبط بعمل حكومي يؤمن مستقبله ، ومن ناحية أخرى يرفض أن ترتبط ابنته بوظيفة تؤهلها لها دراستها ويفضل لها العمل الحر في مكتب المحاسب الماجن^(١٢٨) .

حتى تكتشف لطفيه مؤخراً أن الفارق بين الوظيفة الحكومية وبين ما يعرضه عبد الخالق من مرتب مفر يمثل درجة من درجات الهرم الاجتماعي الذي يسعى عبد الرحيم لارتقاؤه. وهنا تجدر الإشارة إلى أن الانتظار في داخل العمل يولد خطوطاً من الصراعات داخل الدراما ترتبط بشكل أو بآخر بخط الصراع الرئيس بحيث يتطور الحدث الدرامي تطوراً أفقياً بدلاً من التطور الرأسي المعروف وهذه سمة من سمات فن "الآوتشرك" حيث يرصد التغيرات الاجتماعية متتبعاً تأثيرها سلباً وإيجاباً على المجتمع ككل .

توافق لطفيه أمام إصرار أبيها ، ويستمر عبد الرحيم في تطلعاته ، فيحلم بزواج ابنته من عبد الخالق حتى تعيش في مسكن كبير ويكون لها خدم ، ولكن مع اكتشاف لطفيه لأهداف أبيها ترفض تاركة مكتب المحاسب لتعود البحث عن عمل في الحكومة .. لينتهي الصراع بين الأب وابنته بالتنازل الابنة وهروبها مع عزت الفنان تاركة أباها في مكانه من الهرم الاجتماعي مع "الناس اللي تحت" وبهذا تتحطم آمال عبد الرحيم وينتهي مسعىه إلى لا شيء .

لطفيه : أنا من نفسي اللي اديتها للفتان والجزمة بقوعي .

عبد الرحيم : كانت تستتي أما تشوف حتملي لها إيه لما تبقي عندك في بيتك بعدين . لكن دول مش وش نعمة.

لطفيه : أنت برضه فكر اتني حافدر لتجوز الاستاذ عبد الخالق ؟

عبد الرحيم : يا بنتي أنت حرة .

لطيفة : انت عاوز كده .

عبد الرحيم : الرجل لمح لى فى مناسبات كثير .

لطيفة : للدرجة دي .

عبد الرحيم : ثياب كويس يا لطيفة ...

لطيفة : يبقى صحيح اللي بيقلوه بقي ... حتجوز فاطمة البلاتة ..

عبد الرحيم : أنا يا لطيفة .

لطيفة : مادام فلكرنى أرضى بعبد الخالق ؟

عبد الرحيم : يا بنتي أنت حرة .

لطيفة : أنا حاسيب المكتب يا بابا. مش عاوزة أشتغل عند حد .. حارجع أقدم فسي

الحكومة تاني .

عبد الرحيم : بعدما بقت ماهيتك عشرين جنيه فى الشهر .. انتي مجنونة !! انتي مفلسة

.. وأنا عايش طول عمري أعلمك على قد جهدي عشان الفرصة دي .

لطيفة : أنت كان رأيك من الأول أني اشتغل فى الحكومة .

عبد الرحيم : كنتي حتشتغلي بكلم .. مش بثمانية أو بعشرة جنيه .. اعقلي يا لطيفة ..

بلاش كلام جنان .. انتي حتمعلي ذي المفضل اللي اسمه عزت بصي لى أنا ،

بصي لى .

لطيفة : عشرين سنة فى الشركة .

عبد الرحيم : (وقد تغيرت نبرته ووضع الشر فى عينيه) بعمرك .. وأكثر من عمرك يا

لطيفة .

لطيفة : لكن حاسيب مكتب المحاسبة .. حاسبقيل .

عبد الرحيم : أوعى تعملها ؟ دانا أموتك .. دانا أبحك .. سامعة .. فاهمة مجنونة

مش عارفه حاجة .. (١٦٩)

أما انتظار " رجائي " فهو نموذج للانتظار الملبى ، شخصية انهزامية مستكينة ،

يعيش على فتات الماضى، يتلقى متاعب " الست بهيجة " وإفرازات قلقها وحياتها التافهة

في استسلام تام ، عطل بالوراثة ، يعنى نفسه بعودة الماضي وكل من يعمل ويكد فى نظره - يعتبر (حمارا) !!

رجائي : يعنى لازم الناس كلها تبقى حмир !! وافرض أن الولد قلدر يعيش من غير ما يشتغل ومن غير تعب .

عزت : أنا من ناحيتي مش مرتاح لحالي يا رجائي .. أنا صابشتغلش ولا بتعبش اليومين دول .

رجائي : طيب ما هو أحسن ... انت غلوي تعب ؟ (١٢٠)

لعل نعمان عاشور في رسمه لشخصيتي ' رجائي ' و ' بهيجة ' يريد أن يظهر بذور التعفن والتحلل والتصدع عند الناس اللي فوق [في الطوابق العليا ليشحننا - كمتلقين - بطاقة وجدانية مضادة ويهيء للعمل الفني الحركة التي يريد بها بصفة حتمية] (١٢١) .

فطيش رجائي واندفاعه وانتهازيته غريزة مكتسبة من أيام الماضي وحتى يرضى هذه الغريزة يبيع لك ما يملك مهما غلا ثمنه ، وكان رجائي يستخدم هذا الأسلوب في عصر ما قبل الثورة سعيا وراء اكتساب مظهر اجتماعي لامع يؤهله [للقفز على منصب لامع أو أي شيء من هذا القبيل ولقد كانت به رغبة دائمة في التسلق إلى فوق ، وظلمت الرغبة تزججه طوال حياته إلى أن تقدم به العمر ولا تزال الرغبة كامنة في أعماقه لا تنهزم برغم محاولاته الدائمة في محاربتها بالخمر والعريضة] (١٢٢) فهو لا يزال يعيش في الماضي .

عزت : ما فيش في الدنيا كده .. معاك .. ما معكش .. الفلوس ما لهاش عندك قيمة برضك .

رجائي : يا بني افهمني يا عزت .. انت لسه صغير .. وقدامك عمر طويل .. حتشوف فيه فلوس كثير .. ما تخليش الفلوس كل حاجة .. فلوس ايه .. يا ما شغنا فلوس وصرفنا فلوس .. ولعبنا بفلوس ..

عزت : فلوس بالساهل .. مايتتعبش فيها ... (١٢٣)

ينتهى انتظار رجائي بالمسقوط التام تمثل هذا المسقوط في زواجه من ' بهيجة هانم ' ليصبح هو الزوج الثالث لها ... !! والكاتب بهذا الزواج يريد إعلان زوال مصر القديمة التي بدأت تنوّر في الأفق أمام زحف مصر الجديدة . فيبهجة كانت تعتبر رجائي صيدا

ثميناً ، وهي بالنسبة له الآن صيد ثمين فهي الدجاجة التي تبيض الذهب الذي يمكنه من مواصلة حياته بمنطقة الذي يؤمن به .. فليس عجباً بعد ذلك ألا يشمر رجائي بطعم الحياة ، فيحاول الهروب منها بالخمر ... بعد أن فقد إرادته وأسلم قياده في نهاية المطاف إلى " بهيجة هاتم " ولذلك يزول العجب عندما يبدى " رجائي " - في لحظة انهياره - إعجابه بإرادة أبناء مصر الجديدة متمثلة في " فكري ومنيرة " و " عزت ولطفة " .

عزت : إيه يا أستاذ رجائي .. إيه اللي حصل لك .

رجائي : اتجوزت ، جت من نصيبي .. كان نفسها فيه من زمان .. أصل نفسها حلوه .. لكن أنا أحسن من مرزوق بك .. أحسن منه .. أنا مش حرامي .. مش كده يا عزت ...

عزت : طب القعد .. القعد استريح يا أستاذ رجائي ...

رجائي : (يجلس مستسلماً راضياً) هات سيجارة .. عاوز سيجارة (وما يكاد يتناولها في يده حتى يلمح فاطمة من فوق .. فيشير في خوف إلى ناحيتها) رجع دي .. ما تخليهش تيجي ... رجعها .. روجي حميها كويس ... البلاتة بتاعت مراتي .. بغضنة هاتم .. البلاتة يا عزت .. ما أنت عارفها كويس ؟

فاطمة : إيه اللي حصل له يا سي عزت ؟

رجائي : سكران .. مش عاوزيني أسكر .. هاتوا فلوس .. تكتيني في ايدي فلوس ، دا الشرط بتاعي .. (٢٢٤)

واستكمالاً لهذه المجموعة - مجموعة الناس اللي فوق - يرسم نعمان عاشور بوعي طبقة الانتهازيين من الطفيليات الاجتماعية التي تحاول تسلق الهرم الاجتماعي وجميعهم شخصيات منتظرة يرتبط انتظارهم بالصراع الرئيس في النص يدفعونه ويطورون الحدث ويقفون الضوء على سلوك الشخصيات الرئيسة في النص . وهؤلاء يمثلهم داخل الدراما " مرزوق بك " الزوج الثاني " بهيجة هاتم " و " عبد الخالق " ابن اختها و " فاطمة البلاتة " التي تقوم بالشئون الخاصة للبت بهيجة ، إضافة إلى المحامي المستقل وكتابه المناق " جبر الحندي " وجميعهم يرتبطون بشكل أو بآخر بالبت بهيجة !! فالأول يحتال عليها حتى يحصل على التوكيل العام منها بالتصرف في ممتلكاتها ، فينهبها ثم يفر منها فراراً

بهيجة : قلشنى يا أستاذ رجائى .. ضيع منى المعاش خمسة وأربعين جنيه شهري وده بند لوحده...ومضائى على كمبيالات بتلات تلاف .. وخالتي صدقت له على عقد شركة بالمناصفة فى أرض المنيرة بتاع الخراية . (١٢٥)

" أما عبد الخالق " ، فنهيبها أولا ويريد أن ينهبها ثانيا ، ويعمل بدأب من أجل تحقيق غايته الكبرى وهى الاستيلاء على أموالها .

فاطمة : ياسى عبد الخالق دي الست خالك مفيش أعقل منها .
عبد للخالق : لما لكون أنا معاها يبقى مفيش أعقل منها .. ولما أسيبها تبقى فى حالة سفه .
بهيجة : حاله إيه يا بني ؟

عبد للخالق : سفه .. ها أطلب للحجر عليكي بدعوى السفه ؟؟ أسألي المحامي بتاعك .. خليه ينفكك ... ها احجر عليكي يا خالتي .. انتي سفهةحتشوفي ..بكرة تشوفي أنا حاسل إيه ..أنا عشان سليك على حل شعرك ومشغول في أعمالي..لا أنا حا أفضلك بقى . (١٢٦)

أما المحامي و" جبر افندي " كاتبه فيجدان فيها فرصة سائحة للاستغلال والنهب ، فهي بالنسبة لهما كنز ثمين معينه لا ينضب .. يغريانهما بالقضايا وهما يعملان تماما أنها قضايا خاسرة .

المحامي : طيب .. أنا حا أعمل كشف حساب بالدعاوى .. والرسوم التقديرية عن كل دعوى، ونبقى بعتين ... نتكلم في الاتعاب .

جبر : أظن يا أستاذ نرفع دعوى منفصلة عن كل حالة ؟ ...
المحامي : لايد .. كل حالة على حده .. (١٢٧)

لما فاطمة البلاتة ، فبتقربها زلفى للست بهيجة ، كانت تسعى للوصول إلى حلم من أحلامها وهو إيقاع عبد الرحيم الكمباري في حبالها والحصول على عقد إيجار من الست بهيجة لإحدى غرف البيروم وقد نجحت فى ذلك تماما. وعلى هذا يكون انتظار هذه المجموعة نموذجا للانتظار الفردي الإيجابي والذي ينتهي لصالح الفرد. وهو على تنوعه متشابه من حيث ارتباطه بالمصلحة الفردية وارتباطه بطبقة " الناس اللى فوق " على امتداد النص .

أما المجموعة الثانية من المنتمين إلى طبقة " الناس اللئيم " تحت " ممثلة في " عزت الرسام " صاحب المبادئ ولطفية ، والخادم " فكري " الذي يقوم بخدمة الجميع - من تحت ومن فوق على السواء - والخادمة " منيرة " الهاربة من سطوة الإقطاع في قريتها إلى المدينة باحثة عن حياة جديدة في مجتمع جديد . فيمثلون جميعا نموذجاً من نماذج الانتظار الإيجابي .

ومن اللافت للنظر في هذه المجموعة أنهم يمثلون جيلاً كاملاً ، فهم من ناحية السن متقاربون ، أي أنهم يمثلون إفرزاً لمرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية ومرحلة الثورة ، وهم على الرغم من تفاوتهم في درجة الثقافة والعلم بيد أن أحلامهم متشابهة ، فهم يشكلون ثنائيات داخل الدراما - " عزت ولطفية " ، " منيرة وفكري " - يسمعون جميعاً إلى تحقيق هدف واحد وحلم واحد متمثل في أرض جديدة مليئة بالحب والسلام ، ويجمع بينهم منطق واحد هو الإرادة ، وهم في رحلتهم نحو تحقيق الحلم يمثلون نموذجاً للانتظار الإيجابي ، وهو انتظار جيل بأكمله على اختلاف طبقاته سواء من الطبقة الفقيرة المعتمدة أو الطبقة المتوسطة . وفي رحلة الانتظار هذه يخوضون صراعاً مريراً مع جيل الانتهازيين الذين لا يزلون يعيشون في مصر القديمة . يبدو انتظار عزت واضحا منذ بداية المسرحية ، فهو فنان ملتزم بقضية الكادحين في بلده ، ويسكن البديوم بين " عبد الرحيم " وابنته " لطفية " وبين الأستاذ رجائي ، أي أنه يقع بين صورتين من صور الانتهازية - عبد الرحيم ورجائي - ولذا كان كفاحه مريراً ، وكانت مصر الجديدة بالنسبة له حلماً لا يستطيع التعبير عنه إلا بالرسم على الورق ، فمصر الجديدة لم تكن بالنسبة له مجرد حلم فردي بل حلم جماعي يتعدى حدود ذاته إلى آفاق أرحب فهي حلم جيل بل حلم مجتمع بأكمله .

عزت : أنا وظيفتي الرسم .. التعبير بالرسم عن الحياة الشؤم اللئيم احنا عشناها قسي مصر القديمة .. والحياة الصحيحة النضيفة اللئيم يجب كلنا نعيشها النهارده وبعد النهارده .. في مصر .. لما تبقى جديدة ..

لطفية : وإيه اللئيم كان يمنعك تعمل كده وانت في الوظيفة ؟

عزت : الوظيفة صورة ميتة ما أقدرش أعيش فيها ..

لطفية : لكن دلوقت يا عزت .. دلوقت انت كسفت بكفاية .. لازم تضمن على الأكل .. تضمن أنك تكون مستقر .

عزت : قطعا دي أفكار أبوكي اللي قالها لك بالليل .. ياخسارة .. مع إن اللي أعرفه إن أبوكي كان راجل نقابي ومكلف وله ماضي كويس .. وكان له رأي في الحياة لطفية : أبويا علوز يشوفك منتظم في عيشتك ..

عزت : بقى هو فلكرني متأثر بالأمستد رجاني !! في ليه أنا متأثر برجاني ؟؟ حياتي مہرجلة .

لطفية : تقدر تبقى أحسن من كده .. أنا جارفه إنك تقدر

عزت : مش لوحدي يا لطفية.. ما أقدرش أبقي لوحدي أحسن من كده.. لازم كلنا مع بعض نبقى أحسن من كده.

لطفية : انت ما تعرفش تفكر في نفسك أبدا ؟ ..

عزت : عصري ما فكرت في نفسي .. ولا فكرت في أهلي . قبل ما أفكر في الناس اللي أنا علوش معاهم.. أنا ليه !! واتقي ليه !! وأبوكي ليه .. واحد .. واحد .. اتنين .. ثلاثة .. مليون ... من عشرين مليون . من عالم بحاله . (١٣٨)

لا يكف عزت طوال المسرحية عن الحديث بلسان المجموع وفي رأي أن هذا نتاج طبيعي لتأثر الكاتب بالفكر الاشتراكي، مما يجعل المتلقي يلمح في شخصية عزت شخصية نعمان عاشور نفسه، وهذا أمر وارد فكلاهما - عزت ونعمان - ابنان شرعيان لمرحلة ما قبل الثورة وما بعدها إضافة إلى أنهما فنانان أحدهما يعبر بالفرشاة والألوان والآخر يستخدم الكلمة وسيلة للتعبير .

عزت : يا لطفية .. هو أنا باتكلم عليه وعليكي !!

لطفية : آمال بتتكلم على مين !!

عزت : اخرجي من نفسك شوية !! اخرجي من نفسك .. !!

لطفية : أنا عارفة إنك بتتكلم عن مصر الجديدة .

عزت : باحلم !! زي أبوكي ما بيقول ا باحلم ا مش كده ؟.. فهميه إتنا جيل شال على

لكتافه حمل كبير .. حضرننا حرب مت سنين ولحنا في عز شبابنا .. ونتيجتها

ليه .. عشنا ولمه عايشين .. في غلا .. وفي ضحك وفي بدروم ...

لطفية : الغرابة يا عزت لك أفكار ...

عزت : مش حقيقة ؟!

لطيفة : حقيقية ... بس بعيدة عن أفكار الناس ...

عزت : إزاي !! هما الناس مش عارفين أسباب المصاييب اللي كانوا عايشين فيها !!
أمال قالموا الانجليز ليه ١٢ وكرهوا الملك وشالوه ليه ١٢؟ وحاربوا الاقطاع
ليه؟ الناس دايما ضد اللي يظلمهم ومع اللي ينصفهم والحلم اللي أنا
باحلمه صحيح يا لطيفة.. احنا داخلين على حياة جديدة ولازم نعيش في مصر
تانية ... مصر جديدة . (١٣٩)

إنَّ النيرة الحماضية العالية في صوت عزت والتي تصل إلى حد الخطابة
والمباشرة تعكس ثورية الكاتب نفسه ووقوفه وراء الشخصية التي تحمل نفس الفكر الذي
يمتلكه ، فتصبح شخصية عزت بمثابة المرأة الصاقية التي تعكس "أيديولوجية" الكاتب
تجاه قضايا مجتمعه . وعلى الرغم من وعي عزت بالطبيعة الدينامية للمجتمع بيد أنه أحياناً
يبدو وكأنه تأثر رومانسي تغلب عليه مثاليته من جهة، ومن جهة أخرى يقع تحت تأثير
أفكار برجوازية اكتسبها من خلال معايشته لأصحابها فترة طويلة ، مثل فكرة الأصل . التي
تجمل انتظاره تشويه راحة الانتظار السلبى فيبدو فليدأ الثقة في ذاته أحياناً - رغم قدرته
على الفعل - ويظهر ذلك بوضوح عندما تحاول طبقة الانتهازيين قتل الحلم بمصر الجديدة
عن طريق غواية لطيفة ووقعها لفترة في براثن حياتهم . دفعها إلى ذلك ضغط أبيها من
جهة وغياب عزت من جهة أخرى .

عزت : انتي عارفة أبويا ليه ؟ أبويا مين .. حسين محمد الهجان .. أبويا كان فراش
في جمر ك اسكندرية دلوقت بيشتغل في محل فراشة عنده تسمه أولاد ..
أنا السابع .

لطيفة : أحسن من أبويا .. ثم ما سألتكش عن أبوك ..
عزت : الأستاذ عبد الخالق صادق .. محاسب قانوني .. خبير ضرائب وعنده مكتب
.. وإيراد .. من عيلة .. أبوه صديق بك محمد لازم كان مهندس أو مستشار
حاجة كبيرة .. زي المرحوم جوز الست خالته ..

لطيفة : تفكر أنا كده يا عزت ؟

عزت : مش عارف .. مش عارف أمال حصل لك ليه .. اتغيرتي ليه ؟
لطيفة : أنا متغيرتش .

عزت : الوسط .. الوسط في مكتب المحاسبة .. فداك شبان كثير .. كلهم أحسن مني
بيشتغل ، ويكسبوا ... ويبيعوا شيك .. وساكنين في عمارات .. ويمكن
فيهم اللي عنده امتبيل ...

لطيفة : كلهم عندهم امتبيلات .

عزت : أنا أسف يا لطيفة .. برضك أنا طموح .. يهمني أعيش كويس ومرتاح ..
وكافية عليكي بدرونات .. كافية .^(١١٠)

يتطلب عزت على هذه الأفكار بقوة إرادته ، أو بقوة احتماله - على حد تعبيره -
وبذلك يكون قد قطع شوطاً طويلاً في رحلة انتظاره نحو تحقيق حلمه ، فيقف تسائده لطيفة
ضد جيل كامل من الاتهاميين الذين يتمسكون بأحلام فردية تلقاه .

عزت : أنا فقير وعيالي فقيرة - وما عنديش حاجة . قوة احتمال وبس ..
كل اللي عندي قوة احتمال وبس .. كل اللي عندي قوة احتمال ، وأمل
عريض ...

لطيفة : انت أحسن من أحسن واحد فيهم انت أحسن منهم كلهم .. لو
كنتش شغك وعرفتك قبل ما أعرفهم ، أي واحد فيهم كان ممكن يعجبني ...
دول فارغين تكلمين .

عزت : دا كلامي أنا يا لطيفة .. دا الكلام اللي أنا كنت بالقوله لك عن الناس دول واللي
زيهم..... أنا باستغرب أبوكي بمنعك عنى إزاي ...

لطيفة : أبويا كان اللي بهمه إني اشتغل ولكمب .

عزت : وتلاكي واحد بجوزك .. وتبقى في وسط تلقى .. ماهي دي الحلقة المفقودة هبة
دي الحلقة المفقودة يا لطيفة ...

لطيفة : مش فاهمه يا عزت بتقول ليه ... ١٢

عزت : شوفي الأستاذ رجائي .. لكن رجائي أصله كان غني .. شوفي مين ؟ شوفي
أبوكي .. كل واحد علوز يتشعبط مع اللي فوق .. علوز ينط يطلع الهرم
والهرم بيتشعبط بينزل لتحت بينزل بسرعة .. خليكي معايا يا لطيفة .. خليكي مع
الناس اللي تحت .. ما انتش قد اللي فوق ^(١١١)

وكلمات عزت في الحوار السابق تلقي الضوء على ملامح الانتظار في النص ، وكذلك تشير إلى خط الصراع الرئيس في النص كل واحد عاوز يتشعبط مع اللي فوق.. عاوز ينط يطلع الهرم والهرم بيتبسط بينزل تحت" وحتى تكتمل الصورة - صورة الانتظار وصورة الصراع داخل الدراما- وحتى يمكن تخيل شكل الهرم وهو (يتبسط) !! لابد من إلقاء الضوء على ملامح انتظار فكري ومنيرة. يمثل انتظار (فكري ومنيرة) انتظار الطبقة الدنيا في البنية الاجتماعية ، والتي تعاني من الاستغلال المباشر للبرجوازية.. كما تمثلها بهيجة هاتم.. ومع ذلك فهما يملكان من قوة الإرادة ما يجعلهما مستقلان بقرارهما الخاص بتغيير مسار حياتهما، والانتقال من مصر القديمة ببزورها المتعفة إلى مصر جديدة يعيشان فيها حياة كريمة، وقوة إرادتهما هذه هي التي تجعل من انتظارهما انتظراً إيجابياً ... فما هي "منيرة" تعلن أنها كرهت الخدمة " مش رايحة عند حد .. أنا خارج بلدنا .. مش عاوزة اشتغل في البيوت أنا مش خدامة " .

وكما كرهت منيرة الأرض التي تعيش عليها كذلك كان فكري " المرمطون " الذي يخدم "اللي فوق" و "اللي تحت"، فيقرران الرحيل إلى أرض جديدة وحياة جديدة وأناس جدد بعد أن وعدتهما الثورة بتحقيق الأمان الاجتماعي وإتاحة فرص عمل كثيرة بعيداً عن الخدمة التي تعتبر مهانة وإهدار لكرامة الإنسان.

ومن الملاحظ أن انتظار "فكري" و"منيرة" يسير في خط متواز مع انتظار " عزت " و"لطيفة" منذ بداية المسرحية ذلك لأن كلا منهما يمثل انتظار طبقة وإذا كان الانتظاران يلتقيان في وحدة الهدف - البحث عن أرض جديدة - فإن لكل منهما خصوصية تختلف باختلاف المستوى الفكري والثقافي لدى الشخص ، ولذا يزول العجب من جراءة "فكري" و"منيرة" في هروبهما إذا اعتبرنا أنهما كلنا أكثر احتياجاً لتحقيق هذا الحلم على اعتبار أنهما قد قاما الأمرين من طبقة "الناس اللي فوق" ليأمنوا رحلاً !! . تكون خطوة "فكري" و"منيرة" بمثابة المحرك الذي يحرك "عزت" و"لطيفة" نحو الفعل .. ومن ثم يمكن القول بأن تطور الصراع داخل الدراما - على إتساعه - قائم على الانتظار في كل مرحلة من مراحلها .

فكري : أنا مش فهمتك .. قلت لك أخويا واخذ مقاوله كاتنين في مستشفى .. وحا
أروح اشتغل معاه..تعالى نتجوز .. وأشوف لك شغله في المستشفى ونبعد
من هنا بسرعة .

منيرة : انت فاكرنى عيلة حتضحك عليه ؟

فكري : هاوديني يا منيرة .. دي فرصة .. ما تضيعهاش منى ومنك أنا أبقي لك .

منيرة : وفيه هيه المستشفى دي ؟

فكري : في حدائق القبة ...

منيرة : طب ما أنا بنت عمى بتشتغل هناك .. عند واحد مقول ، ما احنا جينا من البلد
مع بعض ..هيا ودوها للمقاول وأنا جابوني عند المنيلة بتاعتك.....والنبي
لأطاولك يا فكري..أما أشوف أخرتها معاك إيه !!

فكري : فين حاجتك ؟

منيرة : ما أنا لأبسه كل اللي حيلتي .. هلت حاجتك ..

فكري : ما فيش إلا هدمتين في الأرضة للخشب اللي تحت السلم .. تعالى نجيبهم
ونخرج على طول .

منيرة : مش نقول لهم يا فكري ؟

فكري : حتقول لمين ؟ حتحاسس بيانا ؟

منيرة : انت ما لكش عندهم حاجة ؟

فكري : وهما يا مغظه كانوا بيدونا حاجة .. والله .. والله قبل ما يخذوا منا بقية العمر
.. الخدمة مهانة يا منيرة . (١١٧)

رحيل فكري ومنيرة " من غير ما يكون له وعظيمة .. ومن غير ما يكونوا
ضامنين اللقمة اللي حيتعشوا بيها ... " شجع عزت ولطفية على الرحيل تاركين جميعاً
مصر القديمة بكل ما فيها من عنى إلى مصر الجديدة ليبدلوا رحلة كفاح جديدة تاركين
"الناس اللي فوق " ومن معهم من الانتهازين في مكائهم دون حراك .. لتنتهى المسرحية
بهذه النهاية المفتوحة ، فلم يتحقق حلم " عزت ولطفية " وفكري ومنيرة بعد ، وإن خطوا
خطوة مهمة نحو تحقيقه .

فاطمة : سافرت مع عزت .. سافروا مع بعض خلاص .

رجائي : ها .. ها .. ها .. هودا الكلام الجد .. راحوا مصر الجديدة .. وسابونا في المنيرة .. ها .. ها..... نفدوا بجلدهم والله جدعان .. والله جدعان
 خد اشرب .. اشرب اسمي زي ما أنا باسمي .
 عبد الرحيم : أبعد عني يا استاذ رجائي .. أبعد عني .. كده يا لطيفة تعملها فيه .. كده يا بنتي.

رجلي : ها .. ها .. ها .. حقت حلمك يا عزت .. ها .. ها .. ها ..
 عبد الرحيم : ما تضحكش يا استاذ رجائي .. ما تضحكش .
 رجائي : تقدر تجري وراهم .. ماتقدرش .. خلاص .. ركبك سابت زي ركبي ..
 وقفنا .. وقفنا ..وقفنا مطرحننا .. محلك سر . (١٢٧)

٩ - ١

تمثل مسرحية " الناس اللي فوق " الوجه الآخر وهو تأثير الثورة على طبقة "الناس اللي فوق" ، مما يجعلها امتداداً " للناس اللي تحت "، والفارق الوحيد بين النصين هو الفارق بين وجهي العملة الواحدة ، ففي الصورة الأولى (الناس اللي تحت) تناول الكاتب التغيرات الاجتماعية بعد الثورة وتأثيرها على الطبقتين العليا والدنيا عارضاً معاناة "الناس اللي تحت " وانتهازية " الناس اللي فوق "، وفي الصورة الثانية (الناس اللي فوق) تابع الكاتب التطورات الاجتماعية التي طرأت على المجتمع باختلاف طبقاته من خلال تناوله لسوءات الطبقة العليا ومصيرها الأيل للذبول ، ولمكاسب الطبقة الدنيا التي أصبحت الآن طبقة متوسطة -في عهد الثورة- وكذلك المكاسب التي يحصل عليها تباعاً أبناء الطبقة الدنيا في المجتمع تبشيراً بتحقيق العدالة الاجتماعية والتي كانت هي القضية الأولى التي اهتم بها كتاب الواقعية الاشتراكية . والموضوع [الخطير الذي تناوله المؤلف في مسرحيته هو محاولة استخدام الفن الدرامي أي التخطيط النفسي في تصوير التغيرات التي أحدثتها الثورة في عقلية كل من هذه الطبقات الثلاث وأخلاقها وطريقة نظرها إلى الحياة] (١٢٨).

والمسرحية تدور حول علاقات عبد المقنتر باشا - سابقاً - وزوجته رقيه هانم وأخيه خليل بك بمن حولهم من الطبقات الاجتماعية المختلفة ، حيث فقدت هذه الطبقة - في ظل الثورة - مجدها الزائف في العهد الماضي ولكن أبناءها مع ذلك يحاولون التمسك

بملوكهم وعاداتهم مترفين عن بقية الطبقات الاجتماعية والتي عانت وقامت منهم الكثير حتى ولو كانوا من أقربتهم!! فهم لا يستطيعون تغيير عقليتهم التغيير الكامل حتى على مستوى علاقاتهم بأبنائهم أو أقاربهم ممن ينتمون إلى طبقتهم . وفي ظل فراغهم المميت بعد الثورة يديرون وجوههم مرة أخرى إلى أقاربهم ليمارسوا معهم أفسد أساليب الانتهازية ، فها هو " خليل بك " أول من ينقلب على أخيه عبد المقنن باشا بعد أن كان مستغلاً لنفوذه في الماضي، وها هي " رقيقة هاتم " تتحكم في مصير أختها " سكينه " وأولادها متمسكة بغطرستها الملطوفة فهي تريد تزويج " حسن " ابن أختها من " ماهيتاب " ابنة أحد الاقطاعيين الباكدين ، وهي لا تستطيع أن تتصور كيف يجرؤ شخص مثل " قنديل أفندي " سكرتير الباشا السابق أو " أنور " ابن الخاتمة أن يفكر في الزواج من " جمالات " حتى بعد حصوله على ليسانس الحقوق . أما على الجانب الآخر حيث حسن وجمالات يشوران على هذه الحياة الرتيبة ، فيرفضان هذا التدخل من قبل خالتهما " رقيقة هاتم " ، فمصر الجديدة لا تعترف بمثل هذه السلوكيات تنضم إليهما " نتي " ابنة خليل بك بعد أن اقتنعت -من خلال علاقتها بأبيها وببناء طبقتها الفاسدة- بضرورة الاعتراف بزوال المجد القديم وتزوج من حسن باحثة عن مستقبل أفضل في مصر الجديدة، وكذلك يتم زواج أنور من جمالات . تنتهي المسرحية بالضياح التام لطبقة الناس التي فوق حيث لا مكان لهم في مصر الجديدة .

وعلى هذا فخط الصراع الرئيس في النص هو صراع ملوكيات وتفسيرات - إن صح التعبير - بين ثلاث طبقات من طبقات المجتمع وهذا اللون من الصراع يتطلب تطوراً في الشخصية كلما تقدم خط الصراع خطوة إلى الأمام . وطرفا الصراع هنا جيلان ولذا يمكن اعتبار الصراع صراع أجيال سواء على مستوى الأسرة أو على مستوى المجتمع ككل .

يمثل الانتظار بعداً من أبعاد هذا الصراع يمكن رصد دخاله للدراما . وأهم ملامح هذا الانتظار أنه بدأ ينحى منحى جماعياً عند " الناس التي تحت " بينما لا يزال فردياً عند مجموعة " الناس التي فوق " ومرد ذلك إلى تطور حركة المجتمع على المستويين الفني والواقعي ، فالمكاسب التي حققتها طبقة " الناس التي تحت " أصبحت الآن كبيرة، فمكان البدرود الآن أصبحوا في الدور الثاني (طبقة وسطى) والطبقة الدنيا نالت

هبطاً كبيراً من المكاسب وتنتظر المزيد ، فالخاتمة منيرة في " الناس اللي تحت " تروجت وأصبح لها الآن بين اسمه " نور " تخرج من كلية الحقوق ، وكان أبوه من قبل " طباخاً " عند الناس اللي فوق ، ومع تصاع رة المكاسب تنسع أيضاً رة الانتظار وتصب في شكل واحد من شكل الانتظار وهو الانتظار الإيجابي الجماعي .

ومع انكماش طبقة الناس اللي فوق تنكمش أيضاً رة الانتظار وتصبح مفرقة في الفردية والذاتية ، فتغلب عليه سمة الانتظار الفردي الذي تنوع بين الإيجابي والسلبي . تبدأ المسرحية ، حيث عبد المقتدر باشا يعيش في سراياه بالزمالك منتظراً أن يكون له دور في الحياة بأي شكل من الاشكال وقد أصبح الآن يعيش بين الجدران ، يحاول عبد المقتدر استعادة بعض من نفوذه القديم عن طريق عقد الصفقات المشبوهة مع إحدى الشركات الأجنبية التي كان يرأس مجلس إدارتها في يوم من الأيام .. يحاول أخوه " خليل بك " إقناعه بعدم جدوى هذه المحاولات في ظل الأوضاع الجديدة .

خليل : قصدى أنك تهدد بقه عن حكاية الشركات دى .. كفاية قوى .. كفاية عليك كده حضيع نفسك وتضيعنى معاك .

الباشا : حتى الفوجات لآخرين عاوزين يشيلونى من البى أو بى كمان !!
خليل : الأوضاع اتغيرت . يعنى هما اللي كانوا شالوك من الوزارة !! وللا هما اللي سيبوك التمن شركات اللي كنت فيها ؟! القوانين اتغيرت . يا عبد المقتدر الحالة - اتغيرت !! والشعب علوز كده .

الباشا : أنا مش طمعان في حاجة من الشعب يا خليل .. من امتى انت اخر بتقول للشعب .

خليل : يبقى تهدد أحسن لك ، احمد ربنا اللي مخلفش محكمة الغدر ! واحمد ربنا ! اللي اسمه عندك عزية وفلوس وأسهم وسندات ! خسرت إيه ؟ خسرت إيه لغاية دلوقت يا عبد المقتدر ؟

الباشا : انت متسلط على يا خليل !!
خليل : أنا باتكلم على اللي شافيه ... الباشوية ماراحتش منك لوحدك .. أنا ما كنت بيه ولغوني .. بس أنا وضعي غير وضعك .

الباشا : مخلصنا من الانقلاب ! اسمه حاتعد حكايته !! عليه العوض في الباشوية بقي .

خليل : اسمعني يا عبد المقتدر .. المسألة موش مسألة قلب ويس .. وجودك والماضي
بتاعك أصبح غير ضروري للحياة العلة . المفروض كده . (١٤٥)

يحاول خليل إقناع عبد المقتدر ليس خوفاً على أخيه كما يدعي ، وإنما أنانية
وانتهازية يحاول إخفائها في ثوب الشفقة والحرص على مصلحة أخيه ، فهو باسم الحرص
يحاول إقناع أخيه أن يبيع سيارته الفارمة التي تعد رمزاً للعهد البائد ، وأن يقطع هو
وزوجته عن البذخ والألبه للكاذبة !! رغبة منه في الحصول على ميراث أخيه .
وشخصية خليل بهذه الصورة البشعة تعيد إلى الأذهان شخصية "عبد الرحيم" الكمساري
في "الناس التي تحت " والذي كان يردد شعارات جوفاء منتظراً فرصة سانحة للقفز إلى
قمة الهرم الاجتماعي يواصل خليل حزب الأعصاب على أخيه ، ويواصل عبد
المقتدر استسلامه مما يدفع إلى القول بأن انتظار عبد المقتدر انتظار سلبي وانتظار خليل
انتظار إيجابي ، فهو يسعى لتحقيق الفعل والهدف والغاية ، أما عبد المقتدر فلا يملك إلا
الاستسلام لأخيه وزوجته وللأمر الواقع .

خليل : يا عبد المقتدر انت ساعدتني في زمك كثير . وأنا دلوقت لازم أساعدك
وأنتك من نفسك ومن هوسة مراتك .. أنا عارف إن هي اللي بترتك
..... وحا تفضل تركك لغاية ما توقعك على وشك .. علوزك تستنى باشا
زي ما كنت باشا ووزير زي ما كنت وزير (١٤٦)

ولنتظار "عبد المقتدر باشا" بهذه الصورة يعد امتداداً لانتظار "رجائي" في "الناس
التي تحت " ، فكلاهما زال مجده القديم ، وكلاهما ينتظر عودة المجد الزائف ، وكلاهما
بلا عمل إضغطة إلى التشابه التام في سلبية الانتظار وعدم القدرة على المواجهه .

خليل : طول ما الرواز دي قدامك وقدام مراتك ... وطول ما انتوا
بتركبوها وأيامكم السودا اللي حتفضل ركبكم ابعدوها عنكم وانتهم
تبعدوا عن الهم اللي راح .

الباشا : انت حتضيع على الصلا كمان ! سييني يا خليل .

خليل : أنا حتصرف أنا بقى من نفسي .. حا اتصرف زي ما قلت لك يا
عبد المقتدر .

الباشا : يارب رحمتك .. موش ناقص إلا خليل أخويا كمان يبقى ضدي .. (يرفع يديه بالتكبير) .. الله أكبر .. الله أكبر .

خليل : انت بتعرب مني في الصلا يا عبد المقتدر .. لو طلعت السما . حا اتصرف بنفسى . (١٢٧)

يظل عبد المقتدر بهذه الصورة الممبوخة حتى نهاية المسرحية . يستسلم استسلاماً تاماً لطغيان زوجته " رقيقة هاتم " والتي تمثل قدرة للعاني ، يفشل في كل شيء - مثل رجائي تماماً - يحاول كتابة مذكراته السياسية - في لحظة من لحظات توهه بأنه مازال باقياً في أذهان الناس - لتكون تعبيراً عن بقائه ، وهو في الحقيقة [منسحق على مستوى الواقعيين : الفني والنفسي ، فمن حيث الواقع الفني تراه وقد انهيار كيانه فعلاً باستبعاده من كل المناصب ، ولما من حيث الواقع النفسي فهو غير قادر على كتابة مذكراته السياسية لأنه لم يعد موجوداً داخل نفسه] (١٢٨) بل لقد أصبح نكرة يقدم للناس ببطاقة شخصية ذاق الأمرين في استخراجها حيث وقف في طابور واحد مع العمال والصناعية !! وهذا معناه الانسحاق التام لشخصيته القيمة .

وكما لجأ " رجائي " إلى الخمر حتى ينسى أيامه البائدة ، لجأ عبد المقتدر كذلك إلى الخمر حتى ينسى كل شيء ، فهو محاصر من الجميع ، من أخيه ، ومن زوجته ، ومن سكرتيه ، بل ومن المجتمع كله .. ينتهي به المطاف إلى لا شيء بعد أن سيطر عليه وهم زرعه خليل في قلبه وهو أن زوجته سوف تنس له السم حتى تتخلص منه .

الباشا : .. علوزه يكتب لي مذكراتي السياسية علشان أهديها للشعب قبل ما أنتسى .. رقيقة : تعالى بلا خيبة .. وهو حد كان حيفتكرك بعد كده .. إذا كان أخوك نفسه سابك! شعب مين ! شعب مين ! حد عاد حاسس بيك !!

الباشا : إزاي يا رقيقة !! أمال دول جالين هنا ليه !! (مشيراً إلى النظارة) .

رقيقة : جالين بترجوا عليك ..

الباشا : (للجمهور) تترجوا على ، ولا تضحكوا عليها ؟!

رقيقة : اقللوا انتوا المتارة (وهي تشير للجانبين) كفاية كده فضحتونا !! فضحتونا !! فضحتونا !!

الباشا : خلوها مقترحة ! ما تقوموش .. ما تسيبونيش لوحدي حاتسمني .

رقيقة : تعال هنا بتكلم مين ١٢

الباشا : الشعب يا رقيقة (مشيراً إلى الجمهور ومصرأً على البقاء) الشعب بيسقف لى ..
رقيقة : بيسقف على خبيثك (وتجروا إلى الداخل) تعالى .. تعالى ... (١١٩) .

ينتهي انتظار "عبد المقتدر باشا" بهذه الصورة البشعة ، كما انتهى انتظار "رجائي" في مسرحية "الناس اللي تحت" الأمر الذي نفع أحد الباحثين إلى القول بأن إنعمان يفرض / نهايتها "متمذهبة" بالواقعية الاشتراكية على معظم مسرحياته ، مما يكاد يحولها إلى بوق لأفكار ماركسية مسبقة [(١٢٠)] .

ومن نماذج الانتظار الفردي في النص "انتظار رقيقة هاتم" وهي شخصية رسمها الكاتب بنقطة ولا سيما إذا قورنت بشخصية أختها "الست سوكينة" فمن خلال التقابل بين الشخصيتين يظهر التناقض في السلوك الناتج عن احتكاك كل منهما بالآخرى كشقيقتين كل منهما في واد.

فرقيقة تحدي كل التغيرات الاجتماعية التي طرأت بعد الثورة ، فهي تتمسك بأخلاق وسلوكيات طبقها مترفعة عن هم دونها حتى ولو كانت أختها، فلم تستطع بعد تغيير عقليتها للتغير الكامل (الذي تستجبه الثورة فهذا التغير ليس أمراً سهلاً ولا سريع المنزل وبخاصة عند الأشخاص الذين طال إلفهم لهذا النوع من الحياة الفاسدة المتفطرة) [(١٢١)] . فهي تحب المظاهر ، والتسلط على الآخرين بدلية من خدمها ومروراً بأختها ولولادها ونهاية بزوجها ، ولذا تنظر من بدلية المسرحية حتى نهايتها منتظرة ساعية نحو تحقيق حلمها في البقاء والتمتع بالسلطة والجاه ، تعيش حياة اجتماعية خاصة وتميل إلى الاختلاط بطبقة الوزراء وغيرهم .

وبهذا يكون انتظارها إيجابياً لأنها تسعى وراء تحقيق حلمها دون استسلام ، وعلى الرغم من خسارتها لكل المعارك التي تخوضها مع الآخرين بيد أنها تسعى جاهدة حتى تحقق جزءاً من حلمها على المستوى الفردي تماماً كما فعلت "بهيجة هاتم" في "الناس اللي تحت" ، فكلتاهما حققت رغبتهما في التسلط (بهيجة) تمارس تسلطها على "رجائي" ورقيقة تمارس تسلطها على "عبد المقتدر" وجميعهم ينتمون إلى طبقة واحدة، لذا فقد حققت كل منهما رغبتهما على المستوى الفردي وانخفضت في تحقيقها على المستوى الاجتماعي نتيجة لما حدث من تغيرات في البنية الاجتماعية .

رقية : ... يعني شليفني مبسوطه قري من الجمعيات واللى فيها ؟؟؟..... اليومين
دول زادت يا خليل بك .. بقت كلام فارغ .. قال عايزين يدخلوا فيها
الموظفات. والقرود يتوع الجامع.. .. والشوية المساخيط اللى بيشتغلوا قري
البنوك والشركات !!

خليل : ما دام جمعية نسائية يا رقيقة هاتم ، لازم تتضمن لها كل أنواع الستات
رقية : ماهو الكلام ده اللى ماثني.. ما عايش ناقص بقى إلا تدخل أم أتور معانا. (١٥٢)
بعد أن فضلت " رقيقة هاتم " اجتماعياً تمارس هوايتها في التسلط على أختها
وأبنائها فما هي تتنازل وتزورهم في حي الحلمية بعد طول انقطاع دام خمسة عشر عاماً!!
حاملة معها مشروعها التي تعيد فيه تخطيط حياة أختها وأبنائها حتى يصعدوا إلى درجة
عليا من درجات السلم الاجتماعي عروسة لحسن ابن أختها من علية القوم وعريس
لجمالات ابنة أختها !! ولكي يتم المشروع لابد أن يتغير سلوك حسن وتصرفاته ومظهره
حتى يصبح لائقاً بـ " ماهيتاب " ابنة إكرام بك .

رقية : موش عاجبني حسن أبداً.. مش حيمشي مع ماهى تاب.. ولا حيجاريها.. أنا
مكسوفة والله مكسوفة من اللى حيحصل بعد ما يتجوزها.. لازم يتربي ويتعلم..
سكينة : إزاي يا أختي ! ماهو متربي ومتعلم ! ده مهندس يارققة .
رقية : أنا عندي مايكونش حاجة خالص ويبقى بتاع تيكيت !.. لكن ده لايعرف
يلبس ولا بيعرف يتكلم.. ولا بيعرف واجب .. موش فاهمة .. هسى غلطتك
يا سكينة ، وغلطة أبوه . (١٥٣)

وتفشل محاولاتها ، فلا تجد بداً من ممارسة سلطتها على زوجها "عبد المقدّر"
المستسلم منتظرة موته حتى يزول لها ميراثه كاملاً وهي من أجل ذلك تخوض معركة
الانتهازية بضراوة مع عدوها الشرس "خليل بك" ليكون انتظراها في جميع مراحلها مبشراً
لخط الصراع في جميع مراحلها أيضاً .

رقية : امسكتي .. ما انتش عارفة عامل فيه ليه ! ده ملخبطة وملخبطنا وملخبط الكل
... كنا ناقصين بنك كمان ؟؟

سكينة : بس يا رقيقة .. مالوش لازمه للكلام ده ..
خليل : خديها من قدامي الساعة دي .

رقيقة : تأخذني من كدامك !! وأنا وافقة كدامك والا أنت اللي واقف كدامي ؟! كدامنا
كلنا .. سادد علينا المسك .

خليل : بتتمنى له الموت ! بكره تسميه !!

رقيقة : اسمه ؟ أنا اللي حاسمه ؟! (١٠٤)

ويمثل انتظار خليل بك نموذجاً للانتظار الفردي الإيجابي أيضاً ، فهو انتهازي ليس له مبدأ ثابت ، لا تهمة سوى مصلحته الشخصية وفي سبيلها يلون جلده كالحراباء ، يغرف من أين تؤكل الكتف ، متمرس بأاليب الحيل والخديعة التي صاحبت عهد الانقطاع فيما قبل الثورة ، وهو اليوم يحاول أن يحتفظ بنفس مستواه المعيشي - الارستقراطي - السابق على أكتاف الآخرين من أبناء طبقته الذين دالت دولتهم وتقوضت أركان مجدهم العريض في عهد مصر الجديدة . فيحاول استنزاف ما تبقى لشقيقه الأكبر عبد المقتر باشا من مال وعقل مستخدماً حرب أعصاب من لون خاص راقعاً شعارات لا يؤمن بها - كما أثرت سابقاً - وفي إحدى عملات أخيه يجعل من شقته حانة للخمر والنساء والرقصات وإسالي الألس ، ثم يتم زوجه أخيه بأنها تتوى أن تكس لأخيه السم في الشراب لتصيب من ورائه إرثاً كبيراً ويحاول إقناع أخيه بذلك سعيّاً وراء إغرائه بعمل توكيل له في معاملاته المالية بعد أن تحالف مع " قذيل " سكرتير أخيه الخاص .

ويدخل خليل بك في صراع مع أبنته يشبه إلى حد كبير ذلك الصراع الذي كان بين عبد الرحيم وأبنته لطيفة في الناس اللي تحت ، والفارق الوحيد هو الفارق بين طبيعة كل من الممرحيتين [فخليل بك لا يعاني ضائقة مالية ، ولا يكافح في سبيل لقمة العيش - كما كان يفعل عبد الرحيم - وهو بالتالي لا يسعى لصعود الهرم الاجتماعي عن طريق عمل مجز تقوم به أبنته ، إنما هنا أمام طبقة منحلة خلقياً ، والصراع بين الأب وأبنته يقوم على استهجان البنت لملوك أبيها] (١٠٥) وكما كانت لطيفة حائرة بين ملوك أبيها وشعاراته ، وكما كانت هذه الحيرة دافعاً لثورتها عليه ، كان ملوك خليل بك دافعاً لثورة أبنته " توتسي " عليه ، وعلى هذا الجو المقيت الذي يعيش فيه ، قهجر منزل أبيها إلى بيت إحدى خالاتها ، فقبلها إحدى صور الخسة والندالة متمثلة في محاولة أبناء خالتها الاعتداء عليها وسلبها أعز ما تملك . فيستقر بها المقام في النهاية عند " الست سكونة " في الحميمة فتجد في الجيل الشاب " جمالات " رقيقة الصبا و " حسن " الرجل الذي دفعته شهامته ونفوذه يوماً أن

ينتزع شقيقته من قصر الباشا حيث كانت خالتها "رقية" تعاملها معاملة الخدمات .
ويستقر بها المطاف عندهم بعد أن أعلنت ثورتها على أبيها بل أعلنت تمسلكها من هذه
الأبوة . وعلى هذا تكون "تيّتي" شخصية منتظرة حثرة منذ بداية النص وحتى نهايته ،
فانتظارها انتظار فردي في البداية يتحول إلى انتظار جماعي عندما تلقي بحسن
وجملات ولعل هذا الحوار بين "خليل بك" وابنته "تيّتي" يبين الصراع القائم بينهما من
جهة ومن جهة أخرى يبين الفارق بين انتظار كل منهما .

خليل : ولية ده بطردك وده بطردك . تعالى نزل معايا من دلوقت لينا حا نقعد شهرين
ونعزل على طول .. ما عتقت محتاج له ، ولا محتاج لمراقه .. أنا حا اتجوز
نهائي .. جواز استقرار .

تيّتي : ثاني !!

خليل : مستقر .. عشان خاطر ك أنا حا اتجوز جلفدان هاتم بنت عم ماما . وحا اكون
وكيل أعمالها .

تيّتي : عشان خاطرني أنا !

خليل : لراحتك ولراحتي . عشان نعيش مع بعض ...

تيّتي : دي ست كبيرة . أكبر منك بكثير ...

خليل : مطهش : أنا حا اضحي وأعرضك اللي فات .. عندها فيلا على البحر في الزمالك
حا أفرش لك فيها جناح بحاله . وتمشي مرتاحة .

تيّتي : على قفا جلفدان هاتم !

خليل : موش أحسن ما أنتي عيشة كده !؟

تيّتي : كده لراي !!

خليل : في بيوت الناس

تيّتي : ولية اللي معيشني في بيوت الناس ؟!

خليل : علك وتصرفك .. وجنونك .

تيّتي : أنت بتضحك على نفسك ؟ والا بتضحك على ! لكن برضه هو عظمي . أنا اللي
طاورعت عظمي . ليه اللي يخليني أجي عشان ألقاك ! إذا كنت ما حواتش تمالك
عني أنا فين ؟ والا عيشة لراي ؟ والا عامله ليه !؟

خليل : (صارخاً فيها) طفشانة وهريانة . طول عمرك .. بتطفشي وتهربي من كل حته
ولا بتطاوعيني ولا بتسمعي كلامي . هو أنا موش أبوكي (يهزها) موش
أبوكي !!

تيّتي : (باكياً) اسأل نفسك !! (١٥٦)

حتى هذه اللحظات وانتظار تيّتي انتظار فردي ، يدور على نطاق واحد والصراع
أيضاً صراع فردي بين الأب وابنته ، وعندما يصل الصراع بينهما إلى مداه بدخول
"حسن" كطرف ثالث مساند لـ "تيّتي" يتحول الانتظار تيّتي إلى انتظار جماعي وكأن تنقلها
بين الطبقات كان بحثاً عن طبقة تختلف تماماً عن طبقتها الفاسدة والمنحلة خلقياً - على ما
في هذا التنقل من إدانة واضحة من الكاتبة لطبقة الناس اللي فوق - وينتهي بها المطاف
إلى طبقة "حسن" و "جماليات" و "المت سكيّنة" معلنة أنها أشرف الطبقات، وأن
"حسن" أشرف من أبيها نفسه .. وهذا في حد ذاته نتيجة من نتائج انتظار حسن وطبقته
المتمثل في "المزيد من المكاسب في ظل مصر الجديدة" .

تيّتي : حسن أشرف منهم كلهم . وأشرف منك أنت كمان !!

خليل : بتقولي إيه يابنت ...

تيّتي : أنت ليك حق يا حسن .. دول طبقة فاسدة .. وجودهم في حياتنا هو اللي هسد
حياتنا. ما عنش لازم لوجودهم أبداً .

خليل : بتقولي إيه يابت ...

حسن : أبعد عنها .. أوعى تقرب إيدك منها !!

خليل : حضرتك بتمنعني عن بنتي ؟!

تيّتي : أنا مش بنتك يابابا ... أنا مش بنت حد .. خليك بعيد عني . (١٥٧)

وقد لعب الانتظار هنا دوراً بارزاً في البناء الفني للنص حيث ولد الانتظار خطوطاً
جديدة من خطوط الصراع -تمتد بصورة أفقية- داخل النص . فقد كان انتظار عبد الرحيم
الصعود إلى قمة الهرم الاجتماعي وسعيه نحو ذلك سبباً في خلق صراع بينه وبين ابنته
لطافية ومن خلاله أدان الكاتبة طبقة الناس اللي فوق ، وكذلك فعل خليل بك ، فقد كان
انتظاره سبباً في خلق صراع مع ابنته ومن خلاله أيضاً أدان الكاتبة وبشدة طبقة "الناس
اللي فوق" وكما صب انتظار لطافية في مجرى انتظار "عزت"، كذلك صب انتظار "تيّتي".

في مجري انتظار "حسن" ليتحول الانتظار إلى انتظار جماعي. انتظار جيل بأكمله، والفارق الوحيد بينهما هو الفارق الزمني بين الجيلين، الجيل الأول -جيل عزت ولطفية- يمثل جيل الحرب العالمية الثانية ومرحلة بداية الثورة، والجيل الثاني يعد امتدادا للجيل الأول فهو جيل الثورة، حقق بعضا من أحلام "عزت ولطفية" ويتنظر المزيد.

على أن صورة الانتظار الفردي في النص غير قاصرة على طبقة "الناس اللسي فوق" وحدهم وإنما تمتداه إلى غيرها من الطبقات، فيمكن ملاحظتها ورصدها عند طبقة "المتسلقين" من أمثال "قندیل أفندي" المكرّين الخاضعين لعبد المقتدر باشا، وهذه الطبقة يتحتم وجودها في أي عصر وفي أي مكان، وهي طبقة غير راضية عن وضعها الاجتماعي، بل تتأول دائما التسلق إلى درجة أعلى في درجات الهرم الاجتماعي، "قندیل أفندي" يعد امتدادا لطبقة "فاطمة ثينة" في الناس اللسي تحت، فهو يتبع الباشا كظله -عندما كان في مجده القديم - مثلما كانت تعمل "فاطمة البلادة" مع الست بهيجة، وصولي يجري وراء مصلحته الشخصية، وبعد زوال مجد عبد المقتدر باشا بعد الثورة، يتخلى عنه ويتجه إلى "خليل بك" وتأمرامعاً ضد الباشا.

ويرى "قندیل" حائراً بين المجد القديم للباشا والمكسب التي نالها من ورائه وبين الأوضاع الجديدة، وعندما يشعر بزوال أمجده وأقول دولة الباشا يغير جلده كالحرباء منقلباً على أولياء نعمته، محاولاً التقرب إلى جمالات ابنة أخت "رقية هانم" لعله يجد في الارتباط بها ما يرضي طموحه وتطلعه الاجتماعي. وعندما يحاول قندیل التقدم رسمياً لخطبة جمالات يحول ماضيه القذر وخوفه من "رقية هانم" دون تحقيق هذا المطلب فيؤثر السلامة ويتجه مرة أخرى إلى "خليل بك" بعد أن شعر أن مصلحته الآن مع "خليل بك" المتحكم في ثروة أخيه، ومن ثم فانتظاره انتظار إيجابي له خصوصيته - التي تميزه عن بقية شحول الانتظار الفردي الأخرى في النص - إن صح التعبير - ذلك لأنه نموذج لطغليات اجتماعية لا بد منها، لا يمكن أن تحيا إلا كائنات الطبقة العليا، فهو باختصار "كلب" على حد تعبير عبد المقتدر باشا. شريف من لصوص الليل على جد تعبير حسن !!

حسن : مصاهرة !! علوز تتجوز !!

قندیل : علوز أشرف باید الست جمالات

حسن : كده ؟ ! انت عندك كلم سنة يا سيد قنديل ١٢.

قنديل : فوق الأريمين لكن يعني .. نشأتني الدينية .. وانشغالي في السياسية ربنا عصمني من المعاصي!

حسن : أنت عارف إن أختي جمالات عندها عشرين سنة ؟

قنديل : لاراجل الحي عمره ما يعجز يا حسن بك

حسن : لكن أنا سمعت إنك سبق لتجوزت يا سيد قنديل ...

قنديل : مرة واحدة ١٢!

حسن : طيب ما كفاية .. الناس موش مفروض تتجوز إلا مرة واحدة وكفاية ..

قنديل : سيادتكم موش مرحب

حسن : أنا شخصياً ما عنديش اعتراض .

قنديل : يا سلام .. أبقي فهمت غلط .. ولما عشمي كبير قوي يا أستاذ حسن ..

حسن : بس تفكر خالتي رقيقة توافق ١٢!

قنديل : الله أكبر ! آمال أنا جاي لحضرتك ليه !! انت راجل صريح واللي في قلبك على

لسانك . وأنا حابقي معاك صريح .. تسمح لي بقي .. (يقوم من جواره)

حسن : على فين يا سيد قنديل ١٢! موش تمتسي أما تقابل المرومة ١٢!

قنديل : لا .. ما هو دي حاجة ثانية .. أنا بس كنت باتكلم من باب العثم (وهو يشير

كالهارب) ^(٥٨) وكما انتهى انتظار " فاطمة البلاتة " بمكاسب ملادية في " الناس اللي

تحت " حيث حصلت على عقد إيجار وعلى عبد الرحيم، ينتهي انتظار قنديل أيضاً

بمكاسب مادية مستمرة مع " خليل بك " وجلفدان هاتم .

أما صورة الانتظار الجماعي الإيجابي واضحة عند أبناء " الناس اللي تحت " ،

وترجع هذه الصورة - كما أشرت آنفاً - إلى التغيرات الاجتماعية التي بدأت تؤتي ثمارها

بعد ثورة يوليو، فقد أتى بحث عزت ولطفية عن أرض جديدة وقيم جديدة بثمار واضحة

متمثلة في شخصية "حسن" و "جمالات" ومعهم "تيي هاتم" ، بل واتسعت الرقعة فشملت

"أنور" وأمه ، وفؤور في مسرحية "الناس اللي فوق" نتاج حتمي لزواج "فكري ومنيرة

"في" "الناس اللي تحت" ، ويعتبر أنور الابن الشرعي لثورة يوليو فقد حصل علي ليسانس

الحقوق وعلى الرغم من أن أمه لا تزال خالمة عند الناس اللي فوق بيد أنه يتطلع إلى

المزيد من المكاسب ، فقد أحب " جمالات " وارتبط بها على الرغم من أنف " رقيقة هائم " وهذا في حد ذاته معناه التبشير بإذابة الفوارق الطبقيّة من المجتمع بأكمله .

وهذا هو الذي صبح انتظارهم جميعاً بصيغة الانتظار الجماعي الإيجابي ، فهو انتظار طبقة بأكملها ، أو أن شئت الدقة فهو انتظار طبقتين كانت السمة المميزة له هو اتحاد الطبقتين في مرحلة من مراحله -الانتظار- ولما لا ؟ والهدف واحد والغاية واحدة وهي التحرر التام من سيطرة الطبقة البائدة والحصول على مزيد من المكاسب في ظل التغيرات الاجتماعية المتلاحقة .

وحسن هنا شخصية ثورية تعد نتاجاً حتمياً لإيجابية عزت الرسام ، فهو الآن يسكن مع أمه واخته في حي " الحلمية " وأختيار الكاتب للمكان هنا له دلالاته الدرامية ، فهي الحلمية هو الحي الذي قاد لواء الثقافة في مصر ، ففيه كانت أول مدرسة ثانوية للبنين (الخدويّة) وأول دار كتب أنشئت في القاهرة ، بينما تسكن الطبقة العليا (عبد المقدر - رقيقة - خليل) في حي الزمالك . وحسن ابن الحلمية وخريج الهندسة دائم التبرم من رقيقة هائم ومن معاملتها لهم ويتدخلها - دون وجه حق - في شئونهم الخاصة ولذا فهو ينتظر التحرر التام لأسرته - التي هي رمز لطبقة بأكملها - من براثن رقيقة هائم ومن على شاكلتها ، وهو في رحلة انتظاره يتخذ خطوات إيجابية تساعدها بالطبع التغيرات التي طرأت على مستوى الواقع الاجتماعي ، فينتزع شقيقته من عند خالته رقيقة حيث رأى في وجودها عندها نوعاً من إهدار الكرامة له ولأسرته بل ولطبقة ، وهو رافض لمنطق خالقه على جميع الصور ، خاصة رغبته في أن تزوجه إحدى بنات الطبقة الأرستقراطية المنحلة .

رقيقة : وكم إن قاعد بالبيجامة في وسط الصلاة ! ليه ما تلبس للروب بتأعك ؟ ما عندكش روب دي شامبر ؟ تقول عليك إيه ماهي لما تشوفك ؟

سكينة : ماهي مين يا رقيقة ؟

رقيقة : ماهي تاب اللي خطبتها له .. تقول عليك إيه وانت قاعد من غير روب ؟

حسن : تقول عليّ ده لابس بيجامة ..

رقيقة : طيب لما تتجوزك وتلايك قاعد كدة بالبيجامة في وسط الصلاة ، تقول إيه ؟

حسن : تبقي تفهم إني أنا من اللي بيزهقوا بسرعة من أوضه النوم .

رقيقة : حنّزل من عينها طولى !

حسن : وأنا ليه اللى حيوصلنى لعينها .. أنا حا استنى عند الرجلين !! (١٠٩)

وحسن فى رحلة انتظاره الجماعى لا يفتأ يتحدث عن المكاسب التى حققتها ثورة يوليو ساخرأ - بلسان الجماعة - من طبقة الناس اللى فوق ، عاكساً بذلك حلم طبقته الذى بدأ يتحقق ، الأمر الذى يدفع إلى القول بأن نعمان عاشور يقف وراء شخصية حسن كما وقف وراء شخصية عزت . يدل على ذلك النبيرة الحماسية والصوت المرتفع فى كلام حسن عن الناس اللى فوق !!

سكينة : أنت يا حسن بتكره خالتك !!

حسن : هو ده كلام تقوله واحده ست محترمة !؟

سكينة : لكن كتر خيرها .. خاطبة لك واحدة غنية !!

حسن : ماهى تاب .

سكينة : يا حبيبى انت عارف جاى لها مين .. خالتك رقيقة اسمها قايلة لى حالاً .. أقل

واحد اتكلم عليها بتاع ألفين فدان !

حسن : ميتين بس !

سكينة : والنبي ألف يا حسن !

حسن : مافيش دلوقت ألوفاات .. كله بقا ميتين .. بعد الإصلاح الزراعى (١١٠)

تنسج رقعة الانتظار الجماعى فى النص عندما يتحد انتظار حسن بانتظار تيتى حيث أن الغاية واحدة من انتظارهما ، فكلاهما ينتظر زوال الطبقة العليا من الحياة الاجتماعية سواء على المستوى الفردي (تيتى) أو الجماعى (حسن) .

وعلى الرغم من أن الدافع الذى يحرك تيتى دافع فردي ذلك لأنها تنتمى لطبقة مخالفة لطبقة حسن بيد أنها بعد التقائها بحسن وارتباطها به عاطفياً وبعد اكتشافها مندى الاتحلل والفساد الذى ينخر فى عظام طبقته تتحد توقعها مع دوافع حسن وطبقته مما يجعل خط الصراع الرئيس فى النص -صراع الأجيال- يتخذ بعداً أكثر جماعية وشمولاً .

حسن : موش عارف .. باستمرار شاعر بمرارة..وروحى هبطانة وفيه ضلمه قدام منى !!

تيتى : من إيه يا حسن .. انت ما كنتش كده !؟

حسن : هو يظهر فيه حاجة في حياتنا بتخلينا ساعات نوخم ... زي ما نكون صاحيين من نوم طويل. ولعمه بنتتلوب !! ... إحنا موش صحينا خلاص .. آمال ليه الكابوس ده لعمه عايش في حياتنا ؟

تيّتي : كابوس ايه يا حسن ؟

حسن : خالتي رقيقة اللي سيطرت هي وجوزها على ماضيها ولعمة عايزة تفرض نفسها على مستقبلنا.. وأبوكي اللي ضيع حياته وببهم لك حياتك .. والشيخ قنديل اللي نازل نهش من كل ناحية .

تيّتي : دول لابد من وجودهم يا حسن .

حسن : بس ليه يتدخلوا في حياتنا بالشكل ده ؟

تيّتي : وليه إحنا نسكت لهم !!؟

حسن : مين اللي سكت لهم .. انتي عارفه يوم ما ضحكت على ماما وخسدت جمالات عندها في السرايا .. أنا رحت عملت ليه ؟

تيّتي : وأنا كمان ما مسكت لخالتي.. ضربت الباب في وشها ووش ولادها وخرجت عليهم على طول...قال عايزة تجوزني ابنها كريم الدين .. أهبل وعييط .. وأبويا موافق ، لأنه غني .

حسن : برضه الست رقيقة عايزه تتخفني بوحدة من إياهم اسمها ماهي تاب ...

تيّتي : لكن دي بتريل... دي برياله يا حسن !!

حسن : يروحوا يجوزوها للمبيط بتاعك !!

تيّتي : هم مالهم ومالنا ! يجوزونا ليه ؟

حسن : موش حاجة تطلق يا تيّتي ؟ (١١١)

والكاتب بهذا المصغ والتشويه ، للجيل الجديد من أبناء الطبقة الأرستقراطية " الناس اللي فوق " - ماهي تاب وكريم الدين - حيث يصنفهم بالهبل والعبط والتخلف العقلي يبشر بأن هذه الطبقة في طريقها للانقراض ، وكذلك يبشر بتحقيق حلم حسن وتيّتي في التخلص من هذا الكابوس. الجاثم على صدورهم مما يسهم في إيجابية الانتظار ، والذي يصل مداه عندما تواجه تيّتي أباه " خليل بك " يساندها حسن متحدثًا بلسان المجموع .

خليل : أخويا ولا ابن عمي .. دخاك انت ايه ؟ جيت منين الساعة دي ياسي حسن ؟ ..

تيتي : (تذهب إليه لتقف بينه وبين حسن) .

حسن : من فوق الأرض اللي لتتو دستوها برجليكم .. من بيوت النمل اللي مستحوها
بطين نعالكم ^(١٦٦)

وتنتهي المواجهة لصالح حسن وتيتي . - كما أشرت آنفاً - ويتم تزواج الحلمين بعد
انتظارهما الإيجابي معنيين انتصار الجيل الجديد - جيل مصر الجديدة - على الجيل
القديم من أبناء مصر القديمة .

ومن نماذج الانتظار الجماعي الإيجابي أيضاً في النص انتظار "أنور" وأمه وهما
ينتميان للطبقة الدنيا من طبقات المجتمع، فهي هو أنور حاصل على ليسانس الحقوق
وينتظر التعيين في وظيفة ملائمة ، وهو لا يملك النفوذ ذلك لأن طبقة لم تحصل بعد على
كل المكاسب المرجوة والمأمولة، لذا فهو يلجأ في بداية رحلة انتظاره إلى "عبد المقدر
باشا" حتى يساعده في الحصول على وظيفة طائفاً أنه لا يزال -عبد المقدر- محتفظاً
ببعض مجده القديم ، ولعل مرد ذلك أنه ما زال يعيش وأمه في تلك الطبقة ، إذ إن
أمه لا تزال تعمل خادمة عند الباشا . وأنور في طريق انتظاره هادئ الطبع على المكس
من حسن الثقل وذلك يرجع إلى الفارق بين الطبقتين ، فحسن كائن للطبقة المتوسطة قد
حصل على كثير من المكاسب وينتظر المزيد ، أما "أنور" كائن للطبقة الدنيا فلم يحصل
شئاً - إلا على القليل من المكاسب ومن ثم فهو لا يملك قدرة حسن على الثورة ، فهو
ما زال في مرحلة إقناع نفسه بعد الثورة - بأن طبقة ليست أقل من الطبقتين الآخرين ،
وإذا طبقة في المسرحية [لا تزال تعاني من مركب نقص شديد . وقد نجح المؤلف من
الفاحية الدرامية في تصوير هذا المركب نجاحاً رائعاً في شخصية "أنور" وشخصية أمه ،
ولأول مرة فيما أظن يرى مسرحنا الحديث في شخصية أنور شخصية درامية فريدة
تلعب دورها وتخطط لملاحمها النفسية بالصمت والسكون أكثر مما تلعب ذلك الدور
وتخطط تلك الملاحم بالكلام والحركة] ^(١٦٧) .

ليس غريباً إذن رؤية أنور منكشاً ساكناً أمام الباشا ، إضافة إلى أنه لا يكاد ينس
بشيء غير طلب يد جمالات في عصبية والتضارب . والشعور بمركب النقص هذا يبدو
واضحاً في سلوك أنور كلما ذكرت أمامه الطبقة العليا ، أو إذا سمع كلمة غير مقبولة
عن طبقة الخدم من حسن طوب لنية فيظن أنه يمرض به ويأمله بل وطبقته على السواء ،

وعندما ذهب هو وأمه لخطبة 'جماليات' وإذا بصوت رقيقة هاتم يدوي من الخارج فقرر
أم أنور وابنها فراراً طالبيين من حسن أن يظهرا على مخرج آخر غير المسلم الرئيسي
فيرشدهما إلى سلم الخدم .

حسن : سلم الخدامين يا ست أم أنور .

أنور : بتقول ليه حضرتك ! تقصد ليه يا أستاذ ؟

حسن : الميت والدتك بتسأل عن سلم تاني واحنا ما عندناش سلم تاني غير بتاع الخدامين...

أنور : لا يا أفندم ! سيادتك تقصد معنى أبعده من كده ! ..

أم أنور : مش يعني قصده إن إحنا خدامين .. كتر خيرك .. جانا فضلك انت راخر يا

حسن بك .. تستاهل ! علشان بتبص للى أعلى مننا..

حسن : أعلى منكم إزاي .. دا احنا في الدور الثاني بس يا ست أم أنور ..

أم أنور : يمكن فاكركين روحكم في السما انتو روخين !

حسن : ما حدش حد في السما إلا الملائكة .. كلنا دلوقت على الأرض، على البلاطة. (١٦)

وتصبح لدى أنور القدرة على الفعل بعد موافقة حسن على خطبته وزواجه من

'جماليات' وهذا يمثل تحدياً آخر لرقيقة هاتم وطبقتها ، ومن ثم يتحد الانتظاران في وحدة

الهدف - خروج الطبقة القادمة من حياتهم ، وانتظار المزيد من المكاسب ، وعن طريق

المصاهرة بين الطبقتين تتسع رقعة الانتظار الجماعي مما يسهم في حسم الصراع لصالح

أحد طرفيه - الجيل الجديد .

الأم : لازم أختي رقيقة توافق .. لازم رقيقة تقول آه (وتطلق آه بصوت عال)

حسن : هي أختك رقيقة اللي هاتجوزها يا ماما ؟

الأم : (لحسن) دي خالتك يا حسن !

حسن : خالتي يا ماما ما بتعرفش تقول آه (في نفس للصوت المرتفع)

الأم : واحنا اللي نعرف يليني ؟

حسن : ما بتقولش غيرها .. كل حيلتنا .. آه في آه .

تيقي : (في برائة وكأنها تجرب نفسها) آه .. أنا قلتها يا حسن .

حسن : ولنتي يا جمالات ؟

جماليات : آه .

حسن : وأنور ؟

أنور : آه .

حسن : والملت أم أنور ؟

أم أنور : بالتلاثة آه آه آه .

جماليات : قولها انتي يا ملما .

الأم : يا بنتي أنا عندي ضنط 1 ...

أنور : ومين اللي ضاعط عليكى ؟

أم أنور : الناس اللي فوق يا أنور ... الناس اللي فوق . (١٦٥)

وتنتهي مسرحية " الناس اللي فوق " بزواج حسن من تيتي وأنور من جمالات

وهذا يعني انتصار الجيل الجديد من أبناء مصر الجديدة تيشيراً بإذابة الفوارق الطبقيّة بين

أفراد المجتمع .

١٠ - ١

وإذا كان نعمان عاشور قد بشر ببعض المكاسب التي نالتها الطبقة الفقيرة في مسرحية الناس اللي فوق، فإنه يدين "الطبقة المتوسطة" في عدم اهتمامها بالطبقة الفقيرة وذلك من خلال شخصية عم "علي الطواف" في مسرحية عيلة الدوغري، والتي تعد "الأوتشرك" الثالث الذي يقدمه نعمان عاشور بعد "أوتشرك" الناس اللي تحت و"أوتشرك" الناس اللي فوق . ونعمان بهذه الثلاثية يعرض بالثوراما للمجتمع المصري ، والتفكيرات التي طرأت عليه اجتماعياً وفكرياً الأمر الذي دفع أحد الباحثين إلى القول بأن [نعمان عاشور هو النسخة الشعبية لتوفيق الحكيم، لأنه يسلك نفس الممليك الذي يسلكه الحكيم ، ويهتم بنفس القضايا الاجتماعية، ولكنه أسهل منه فهماً ، لأن أصله ليس لها نفس العمق الفلسفي التي للحكيم إضافة إلى أن قدمه أكثر ارتباطاً وأشد رسوخاً في الحياة الاجتماعية التي يصورها ، لذلك قتلوه للقضايا الاجتماعية يأتي طبيعياً ، بينما يكون الحكيم غامضاً أو رمزياً في الغالب] (١٦٦)

فمسرح نعمان عاشور ، تاريخي تسجيلي يرصد صراعات البيئة ويهتم بصراعات الطبقات المتعددة - الدنيا والوسطى والعليا - ، ويلاحق للتغيرات المختلفة التي لحقت الثورة والانتقالات الاجتماعية ، وهو نفسه يعترف [بأنه أخذ قلباً جديداً مناسباً لهذه

التغيرات في المجتمع المصري وجميع الدراسات تجمع على ذلك بأنها مدرسة تولستوي .. جوركي .. تشيخوف التي ترصد الواقع وتدعو للتغيير وتلاحق الشخصيات المختلفة الممثلة لقطاعات المجتمع [(١٢٧)] .

ومن هنا كانت عائلة الدوغري بمثابة إداة من نعمان عاشور للمجتمع ، حيث تصور العلاقات الاجتماعية التي تربط أبناء الطبقة المتوسطة ، عارضة لشكول التفتنخ الاجتماعي وأخطر الأمراض الاجتماعية التي أصابت بنيسة المجتمع آنذاك ، وهي الانتهازية ، والاستغلال ، وحب النفس ، والمظهرية ، والسلبية ، فشخص عائلة الدوغري وعلى الرغم من أنهم يعيشون في منزل واحد، فإن كلا منهم في وادٍ يسمى فيه ، تحركهم المصلحة الشخصية وهذه سمة أصبحت تصم المجتمع كله .

ومن ثم كان الانتظار في عائلة الدوغري انتظاراً فردياً تنوعت شكوله بين الانتظار السلبي والإيجابي والميتافيزيقي ، وهو - الانتظار - في أحد شكوله يمثل الإدانة الصارخة لأبناء الطبقة الوسطى وهي التي تمثل الشريحة الأكبر من المجتمع بعد التغيرات الجديدة - حيث إنهم قصروا تجاه أبناء الطبقة الفقيرة .

تتكون عائلة الدوغري من ثلاثة أخوة "سيد" الأخ الأكبر وكان يعمل ترزياً وهو الذي قام بتربية "مصطفى" حتى أصبح مدرساً وحصل على الماجستير في التاريخ، و"حسن" الذي فشل في دراسته فأصبح لاعب كرة ، ولهم أختان "زينب" الأخت الكبرى وزوجة "أحمد أفندي" و"عائشة" الأخت الصغرى وتعمل مدرسة تربية بنوية . تبدأ المسرحية بالشجار بين هؤلاء الأخوة لأن مصطفى يريد أن يبيع المنزل الذي تركه لهم أبوه ، كما أنه أيضاً يريد أن يطلق زوجته "كريمة" حيث أصبحت لا تتاسبه ولا سيما أنه قد أثري من التدريس في البلاد العربية ، ثم إن مصطفى يضيق بسيد بعد أن أصبح عاطلاً ، وحسن الذي لا عمل له إلا الكرة ، فيتركهما ليقم عند أخته زينب .

وهكذا ينقسم الأخوة على بعضهم ، فينتهز المعوز الماكر "أبو الرضا شمن" والذي كان يعمل كاتباً للحسابات في فرن الدوغري قبل أن يحرق فجمع المال بطريقة غير شرعية ، وهو يريد الآن أن يسلب العائلة ما تبقى لها حيث يريد شراء المنزل الذي يقيمون فيه بأبخس الأثمان . وهناك الابن "أحرف أبو الرضا" والشهير بسامي والذي يريد الارتباط بعائلة ، وهو ثائر على التقاليد الاجتماعية البالية ، والعامل المشترك بين هؤلاء

جميعاً المصلحة الشخصية . وإلى جوارهم يوجد عم ' علي الطواف ' الخادم المعجوز الوفي ، الذي أفنى عمره في خدمة الأسرة ، والذي لا يكاد يفكر في نفسه وإن كان له مطلب واحد وهو أنه ' علوز جزمه ' وهذه أمنيته الوحيدة طوال المسرحية . وعندما تتحقق أمنيته لا يستطيع أن يلبس الحذاء لأنه يؤلم قدميه لينهي نعمان عاشور المسرحية على لسانه [كنتوا هاتوهالي م. الأول .. أنا قعدت أتجالح عليكو طول العمر .. ماحدث منكم افكرني] لتكون كلمات الطواف هي صيغة الإتهام في عيلة الدوغري التي تدين الطبقة المتوسطة بالأثنية والسلبية .

الانتظار الفردي الإيجابي أحد شكول الانتظار الواضحة عند معظم الأشخاص وهي لا تختلف كثيراً عن مظاهر الانتظار الإيجابي في ' الناس اللي تحت ' و ' الناس اللي فوق ' غير أن السمة التي يتسم بها الانتظار الفردي الإيجابي في عيلة الدوغري هي سمة الانتهازية ولعل السبب في ذلك هو تغير الكثير من القيم في المجتمع إلى الأسوأ بعكس ما كان متوقفاً ومرد ذلك التناقض المثير للدهشة بين التنظير والتطبيق بالنسبة للتجربة الاشتراكية ، هذا التناقض سمح للانتهازية أن تحطم كثيراً من القيم .

ومن شكول هذا الانتظار انتظار ' مصطفى ' الابن الأوسط في عائلة الدوغري ، فهو يمثل شخصية المتغف الانتهازي الذي يتكرر لجنوره ومبائنه في محاولة للنساق الاجتماعي، يعيش في وهم أنه مميز فيتعالي على أخوته وزوجته معتقداً أنه قد تميز على الجميع بعلمه وبماله في حين أنه لا يزيد عن كونه شيئاً مليوناً بعلم لا يفيد منه أحداً حتى نفسه .. ولذا حكم عليه بالعقم وعدم الانجاب وهو دائم السعي نحو تحقيق آماله المريضة وإن كانت كل خطوة من خطوات سعيه تبوء بالفشل ...

الطواف : من يومك وانت متعيب يا مصطفى .. كان أول ما يركب على الكفافي .. يفضل يضربني على قفايا لغاية ما أنزله يمشي جنبني .. خزيان من الناس .

مصطفى : وما تقولش ليه قرفان من قفاك .. وهومك الوميخة ..

الطواف : الله يسامحك .. ما انتو اللي كنتوا بتوسخوها بجزمكم ...

مصطفى : اطلع بره يا حمار افته .. كفايه بقي .. اطلع بره سيد .. لآرم تفهم

حاجة مهمة جداً عني أنا عمري ما كنت مغفل في يوم من الأيام بقي لي لنسبوع

أحاول أنفرد ببيك وتقاوم معاك .. وانت تمطوحنى .. لانيك أكثر من فرصة ..
وانظن كفايه بقى دروشة .. ؟

سيد : علوزنى أفوق لك إزاي ؟ ...

مصطفى : حا أبيع نصيبى فى البيت أنا والبنات .. احنا الثلاثة لنا النص .. وانت والواد
حسن لكو النص .. وحاسيب لكو كريمة ...

سيد : فوق الليمة .. ما أنت ساييها طول عرك .

مصطفى : ها اسويها نهائى .. وحا ادبها للى تموزه .

سيد : انت عارف إن مالهش فى الدنيا غيرنا ... ؟

مصطفى : أنا كمان ماليش غير مستقبلى ... (١٦٨)

وهكذا يتطلع مصطفى إلى مستقبله ، يبيع نصيبه فى المنزل - بد أن أفتح عاتشة
وزينب- ويطلق كريمة ، ويأخذ معه اخته عاتشة ليقيمها بشكل مؤقت عند اختها الكبرى
وذلك لحين الانتهاء من بناء "العقلا" الجديدة ، ويريد أن يتزوج من أزهار زميلته السابقة
والتي سبق لها الزواج -لأنها من عائلة أرستقراطية .. ولكنه يفضل فى كل خطواته ملقواً
القوم على أخويه حسن وسيد لينتهي به الأمر وحيداً ومع ذلك فهو يهدد بأنه سيدخل
الجميع السجن !! ومن النماذج الأخرى لهذا الانتظار انتظرو " سامى " الذي تنكر لاسمه
(أحنف أبو الرضا شمن)، وهو نموذج آخر من نماذج الشباب المنقف ولكنه يستغل ثقافته
فى تحقيق هدف ذاتي بحث هو الوصول بأي ثمن ، فهو لا يعي من تقاليد مجتمعه شيئاً
وكلما ذكرها أحد أمامه يتهمه بالتخلف ، فهو نائر على التقاليد والمعادن الاجتماعية بما
فيها من إيجابيات وسلبيات ، يتلفظ بالفاظ براقة فى مواقف لا تستخدم فيها - كنوع من
المظهرية - مبهوراً بمرائيتها أو بقوتها ، وفوق كل ذلك يتجاوز فى ادعائه فهم التقاليد
واللغة الحبقية لعصره ، يعيش فى حلمه الخاص منتظراً الوصول إلى القمة .

سامى : عندي ليكي خبر مثير .. مفاجأة جديدة .. خلاص حا اتجه للمسرح بدأت فى
ممرحية . بس انتي لازم تقري القصة دي لولاً . محتمل ياخدوها للمينما .

عيشة : قصة إيه !! وممراح إيه !! وميما إيه !! المهم حتنقل ولا حتنقل فى وظيفتك ؟؟

سامى : لو انتقلت حا اترقى .. ولو استتيت .. حا أفضل زي ما أنا .

عيشة : انت مش بتقول زهقان من شغلك ؟؟

سامي : هو فيه حد مش زهقان من شغله ؟! لكن أنا أفضل لي أبقى مملكي هنا .. وفسي مصر .. مجالي الوحيد للظهور .. والنجاح .. والنجاح .. والوصول ..
عيشة : سي أحمد جوز أختي زينب .. الرئيس بتاعك .. بيقول طول ما هو قاعد هنا مش حيترقى أبداً ..

سامي : (في غضب وعصبية) .. أنا ما اتخلقتش عشان أبقى رئيس قلم زيه .. آخر المسنة دي أخذ الليسانس وأبدأ أثيق طريقي .. لازم أوصول .. لازم أوصول للقمة . (١٦٩)
وطريقته الوحيدة في رحلة انتظاره إلى الوصول هو الأدب (قصة .. مسرح .. سينما .. مش مهم) ، المهم هو الوصول إلى القمة مستقلاً هذه الموهبة لتحقيق هدف ذاتي بحث ، ومن ثم فهو ينظر إلى كل من حوله ما عدا عيشة نظرة تأفف وتعال .
سامي : أنا مش عاوزك بعد ما نتجوز تقضلي معلقة نفسك بيهم ... دول هوام ، هوام وطحالب عايشين على سطح المستنقع الاجتماعي عديني عديني يا شوشو .
عيشة : سامي .. بطل الكلام ده بقي . أنا مش فاهمه منك حاجة ..

سامي : تناقض حتمي من فعل البيئة وتأثيرها .. استني رايحه فين ؟
عيشة : حاشوفهم عملوا إيه ...
سامي : أنا شخصياً مش عاوزهم يعملوا حاجة .. انتي عارفه إني ماليش مزاج في أي حاجة .. لا قهوة .. ولا شاي .. ولا غيره .. مش أحسن . مش أحسن إنسي
أحذر من عبودية الكيف ؟ .. ردي (١٧٠)

وتنتهي المسرحية ولا يزال سامي منتظراً القمة !! ، وكل ما استطاع أن يحققه هو الزواج من عائشة .. وعلى هذا فانتظاره انتظار فردي إيجابي .
ومن النماذج الانتهازية " أبو الرضا شنن " فهو نموذج للرأسمالية المستقلة ، رجل بخيل كان يعمل كاتباً في " فرن " الدوغري قبل موته ، ويظل طوال المسرحية يستخدم أساليب غير مشروعة بغية الحصول على منزل عائلة الدوغري ، وكذلك أحمد أفندي وزوجته الست زينب ، وأحمد أفندي شخصية ضعيفة باهتة يعانى الأمرين من مطوعة " زينب الدوغري " ومع ذلك فهو يميل إلى التطلع الطبقي ، يحب العلاقات الاجتماعية ولا سيما مع أولى الأمر حتى يستفيد منهم ، ومن ثم يرى طوال المسرحية قلقاً على مستقبله والقلق

مرتبط بالانتظار ، فهو مغرم بجمع " الكروت " تقريباً وزلقى لتحقيق ملرب شخصية ، منتظراً أن يصبح شيئاً ذا قيمة في مجتمعه الضيق .

زينب : بتفكك بليه الكروت دي بس ٢٢ فاينتها إيه ؟

أحمد : واسطة خير وتعارف! لما يكون لي شغلة ولا مشغلة عند واحد ما أعرفوش ..أوصل له إزاي ؟ أقدم له كرت من واحد ضالجه .

زينب : وما تقابلوش بنفسك إيه ١١٢ من غير كروت .. من غير حاجة ..

أحمد : دا أسلوبى ودي طريقي .. وأنا حر فيها !!

زينب : قلة عقل وخيبة مخ .. ما تجيش على بال حد غيرك .. إذا كنت واخذ كرت من أخويا حسن .. حتى حسن بقاله كروت تتلخد منه ؟

أحمد : وانتي إيه اللي ورلكي كرت حسن ؟

زينب : مش اللي بعث به البننت عند بتاع السمك ؟

أحمد : أهو راخر ببدهولنا طازة وميزاته مطلوب .. ويوم ما يكون فيه ماتش زي الجمعة اللي فاتت .. مش باعت ربع كيلو زيادة هدية ١١٢ .. (١٧١)

وتجدر الإشارة إلى أن زينب الدوغري وزوجها أحمد أسندي [الخاضع رغم أنه ، يمثلان موقفاً مشهوراً في الكوميديا العالمية .. " موقف الدجاجة التي تنقر الديك " كما يسميه الانجليز ، وصور ككل المواقف المقبولة رُماً على عقب وينتج كوميدياً خالصة] (١٧٢) يستخدم الكاتب هذه المواقف للتخفيف على المتلقي كلما تعرض لموقف من مواقف الانتهازية القاسية داخل النص.

ليضاً من نماذج الانتظار الإيجابي في النص تنتظر "حسن الدوغري" لاعب الكرة للدوب، فشل في دراسته فاتجه إلى الرياضة أملاً أن يكون منقذاً للعائلة .

حسن : طلعي الجنه من صدرك قوام .. بكره أعرض لك دا كله .. حيجي يوم وتبصبي تلاقي نفسك واقفه لوحك فوق ضهر الدنيا وحتضلي تتلفتي حواليكى على القاضى .. أين حسن ؟ أين حسن ؟ أين حسن ؟ أين حسن ؟ وفي الآخر مش حتلاقي حد جنبك في الخلا دا كله غيري . (١٧٣)

يكالغ حسن حتى يصبح لاعب كرة شهيراً ، ويكون هو منقذ عائلة الدوغري في الحاضر متلماً كلن "سيد" منقذاً في الماضي . فيقف بجوار عائشة في زواجها من سامي ، بل وهو

الوحيد في عائلة الدوغري الذي يشتري الحذاء للطواف ، ولكن بعد فوات الأوان! نموذج آخر من نماذج الانتظار يتضح في انتظار كل من "كريمة" وعم "علي الطواف" وانتظارهما انتظار سلبى . فكريمة زوجة مصطفى الدوغري مستسلمة مسلوطة الإرادة ، لا تملك شيئاً إلا البكاء، فهي أينة خالة أولاد الدوغري يتيمة "مقطوعة من شجرة" ليس لها أحد في الدنيا إلا أولاد خالتها ، وكان زوجها من مصطفى تحقيقاً لرغبة الأب "الدوغري" وهو زواج قد حكم عليه بالمقم منذ البداية ، نتيجة للبهون الشاسع بين الشخصيتين من حيث العلم والثقافة . يتركها مصطفى ويسافر للتدريس في البلاد العربية لوجمع مالاً وغيراً أسهم هذا المال في إتساع المسافة بينهما ، وأثناء سفر مصطفى تظل كريمة بالنسبة له مجرد محطة انتظار فقط يقضى معها إجازته -متأنفاً- وهي مستسلمة للأمر الواقع.

إلى أن ينهي مصطفى إعارته فتحول حياتهما إلى جحيم .. لا تملك إزاءه سوى البكاء إذ كان من المفروض - من وجهة نظرها ووجهة نظر الطواف - أن تتزوج من سيد لا مصطفى .

عشة : والمياط لزمته أليه يا كريمة !!

كريمة : مش ها أعيط .. كان مفروض إني أتجوز سيد .. أبوكي من كتر معزته أليه جوزني مصطفى ... الأستاذ .. الماستير (تقصد الماجستير) .

عشة : ماهو سيد اللي ما كتش عليز يتجوز .

كريمة : طشان خاطركم .. انتي وحسن وزينب .. وعشان خاطر مصطفى قبل الكل .

عشة : الكلام ده مبالغوش معنى دلوقت ...

كريمة : بتقليدي أخوكي ؟ ماهو ذا اللي بيقوله .. بتهدديني ؟!

عشة : يعني مش عاوزاتي أرد عليك يا كريمة .. ما أقولش مصطفى غصب عنه .

كريمة : أليه الوحشه !! أنا سبب عم الخلفة !! ولا اكمنى ما اتعلمتش زيه ورحت معاه الجامعه . وبقيت زميلته اللي كان بيحبها من الأول ..

عشة : مين اللي قال لك على الحاجات دي ؟!

كريمة : هي !! هي !! انتي راجل ! ولا ست ؟! للدرجة دي سي الأستاذ مائر عليكى لحد

ما نسميتي نفسك أليه اللي عاجبك انتي وزينب في مصطفى أخوكي !!

ده معاه شهادات ومعاه فلوس !! ده أحسن من رجالكم !! اخواته الاتيين ..

وأحسن من جوز زينب !!

عويشة : اسمعي يا كريمة !! انتي تراقبي لسفك معنياً أحسن لك !!

كريمة: هو مش علوز يطلقني؟! طيب يتجوز عليه ويخليني على زمته..وفوق سريرہ ۱۴ (۱۷۴)

يطلق مصطفي " كريمة " فقد كان زواجه منها سهلاً ، لم يكلفه شيئاً ، إضافة إلى شعوره بعدم التكلف ، ولذا ترى كريمة طوال الفصل الأول باكية شاكية .. أسهل حاجة عندها [الدموع..زي ما تكون بكرة خيط سايبة ويتشد عليها بصواعيك من جوه عينيكي] (۱۷۵) ينتهي انتظار كريمة السلبى بزواجها من " سيد " - عطفاً عليها - فليس لها أهل سوى أبناء الدوغري، وعلى حين حكم نعمان عاشور على زواجها من مصطفى بالمقم فقد أعطى سيد القدرة على إخصابها ومنحها جنيناً يمثل الاستمرار له ، قاصداً بذلك أن الجانب الخير في شخصية سيد حيث يتمتع بالشهامة وإنكار الذات هو الأحق بالبقاء والاستمرار .

أما النموذج الثاني من نماذج الانتظار السلبى فهو انتظار عم "علي الطواف" والذي يمثل -في نظري- الشخصية المحورية في النص ككل، ومن ثم فهو -إن صح التعبير - شخصية مؤثرة درامياً ، وهي نتاج لتأثر نعمان عاشور بتشيكوف ، فكلاهما يستفيد من أحداث الحياة اليومية في معظم أعماله وهذه سمة من سمات الواقعية الاشتراكية (۱) ومن ثم يوجد تشابه كبير حتى في جوهر الصراع عند كل من نعمان عاشور وتشيكوف فأصل الصراع عند تشيكوف يمكن [تحديده بالتناقض القائم بين الوضع الراهن والمتمنى ، أو عدم الإنسجام بين ما يملك الإنسان وما يطمح إليه] (۱۷۶) وهذا ما يمكن ملاحظته أيضاً عند نعمان عاشور في "النفس اللي تحت" و "النفس اللي فوق" وكذلك في مسرحية "بلاد بره" و "مينما لونه" و "وابور الطحين" و "عائلة الدوغري" فجميع أبطال هذه المسرحيات يشاركون أبطال تشيكوف في أحلامهم في التغيير نحو الأفضل .. وهذا التأثير في جوهر الصراع أو في الشخص والبيئة هو -في نظري- الدافع الذي دفع نعمان عاشور إلى الالتزام بقالب ثابت من حيث الشكل يكتب فيه معظم مسرحياته ، فهذا الشكل مصدره في الحقيقة تشيكوف الذي [يبدو أنه اهتماماً بتضمينه صورة لا تتغير للواقع الموضوعي ، الذي يكون في العادة متجسداً في طبقة واحدة من الشخصيات ، ونوع

واحد من الخطة ، وتكوين متجانس ، ألا وهي المسرحية الواقعية ذات الأربعة فصول^(١٧٧). مع فارق بسيط وهو اكتفاء نعمان عشور بثلاثة فصول بدلاً من أربعة .

وعم "على الطواف" خادم عائلة الدوغري الوفي المخلص المطيع ، يبلغ عمره سبعين عاماً قضاها حافي القدمين.. !! أمله الوحيد في الحياة الحصول على حذاء ، ومع انشغال الأسرة بمطامعها الشخصية تنسى الطواف مما يستحضر في الأذهان [شخصية مشابهة في مسرحية بستان الكرز ، شخصية فيرس الخادم العجوز الذي يتركه أهل البيت ويفلقون عليه الأبواب ، بعد أن نسوا أمره تماماً في عمرة انشغال كل منهم بنفسه] .^(١٧٨)

ويمكن ملاحظة انتظار الطواف من بداية المسرحية ، حيث تتضح مأساته - من خلال هذا الانتظار - وهي معاملته كشئ مهمل لا قيمة له من قبل أفراد عائلة الدوغري، لدرجة أن بعضهم يمتني موته .. حيث لا فائدة فيه .

على الطواف : أنا معاكم كلكم طول العمر يا حسن .. انتو اللي سايبيني وناسيبيني .
حسن : بكرة ربنا يفكرك .

على الطواف : باقول لك انتو علوزيني أموت على الآخر .
حسن : أحسن ما كنت مت م الأول .

على الطواف : أموت يا حسن !!

حسن : حتخا يعني ؟ أنا لو مطرحك لازم أدور على الموت .. فاهم إتك عايش .
على الطواف : (يضحك ببلاهة) والنبي لطيف قوي يا حسن ...
حسن : يا راجل أنا مش باهزر .. أنا بتكلم جد .. واحد عنده سبعين سنة ولمه ماشي حافي ..
تبقى عايش .

على الطواف : (يتطلع إلى قدميه ضاحكاً) ربنا يخليك .

حسن : ما عندكش إلا الدعوة دي .. قول يفنيك .. قول يريحك ويسعدك .. إنمسا
يخليني كده ... زى ما هو مخليك .. لزمته يا به ؟

الطواف : سبعين منه ولمه حافي يا حسن ...

حسن : الكلمة أثرت في الرجل .. ماغنش أهولها له .^(١٧٩)

ومن خلال هذا الحوار السابق ، يمكن ملاحظة ارتباط انتظار الطواف بانتظار حسن ، لأن حسن هو الوحيد بين أفراد العائلة القادر على تحقيق حلم الطواف ، فقد جمع

بين الجوانب الخيرة في سيد الدوغري والقدرة على تحقيق ما عجز الجميع عن تحقيقه ،
ولذلك يطلب الطواف مطلبه (علوز جزمة) فقط من حسن طوال المسرحية باستثناء
موقف واحد يطلبه من سيد ومصطفى .

الطواف : يا حسن علوز جزمة يا حسن . هاتولى بقى جزمه . حد فيكو يجيب لى
جزمة .

حسن : ورحمة أبويا لمديك الفوتبول بتاعي القديم . إذا دخلت المعسكر ها أديهوك .
نتيجة القرعة النهاردة . علوزين من النادي بتاعنا خمستاشر واحنا عشرين .
الطواف : (باصرار وتأكيد) حتدخله . حتدخله .

حسن : وانت حتأخذ جزمه كنج . حتنتقم بها من الزلط اللي بقىش رجلك سبعين منه .
دانت كنت الموتوسيكل بتاع زمان .

الطواف : ربنا يخليك .

حسن : زودها .. يخليني كده حاف ما فيهاش فليدة

الطواف : ربنا يخليك ، ويريحك ، ويسعدك .

حسن : والنبى أمتك . أمثيك على الهوا بجزمة كوتش ما تحصش بالأرض . (١٨٠)

يشكل انتظار الطواف - مع شكول الانتظار الأخرى - عاملاً مهماً في إبراز خط
الصراع الرئيس في النص ، فتحديد عمر الطواف بسبعين عاماً له دلالاته .. وكأن نعمان
عاشور يريد أن يقول إن معاناة الطواف وطبقته معاناة قديمة ، واستمرت أيضاً هذه
المعاناة حتى بعد الثورة في غمرة انشغال الطبقات المختلفة بمصالحها الشخصية دونما
النظر إلى الطواف وطبقته ، فالطواف بكل المقاييس إدانة لبقية طبقات المجتمع بوجه عام ،
وإدانة الطبقة المتوسطة بشكل خاص . حتى سيد الذي كان يملك في الماضي المال الكثير
لم يستطع تحقيق حلم الطواف ، ويزيد من عمق المأساة أن سيد نفسه يكاد يكون هو
الوحيد المدرك لما قدمه الطواف في الماضي على المستوى العام والخاص - المجتمع
بأكمله وعائلة الدوغري .

سيد : آمال لو ماكنتش مدرس تاريخ !! الراجل دا يا مصطفى ... هو اللي خلاشنى
وخلاك . وخلانا كلنا بني أمين .. الهدوم اللي لا بسينها دي .. إحنا واخدينها
من على جنته .

مصطفى : خذ رجلك للتوهان والدروشة .

سيد : والظنوس اللي كان بيصرف منها أيوك علينا لغاية ما بقينا كده جت من عرق الطواف. من دهسه رجليه .. شوف رجليه .. بص لرجليه .. شالنا على رجليه كلنا .. أنا وانت واخواتك مش كده يا طواف؟

الطواف : كنت بارجع بعدما أوزع العيش على الزباين ألف عليكم والمكو من المدارس. مصطفى كنت باشيله على كتفي .. وكان يضربني . طول عمره نفسه كبيره. سيد : لو كنت طلعت حمار كان علقك في الكرته . لكن انت طلعت ركوبه برجليين اثنين بس .

الطواف : عاوز جزمه يا سيد .. ها تولى جزمه يا مصطفى .. مصطفى : ما تقولش مصطفى ؟ (١٨١)

ويمكن ملاحظة التشابه الكبير بين انتظار الطواف وانتظار كريمة ، فكلاهما ظروفه تشبه الآخر إلى حد كبير والفرق الوحيد هو انتمساب كل منهما إلى طبقة مختلفة، فبينما ينتمى الطواف إلى الطبقة المعقدة الفقيرة تنتمى كريمة إلى تحت الطبقة المقومطة - اسماً فقط - وكلاهما لا يمكن أن يعيش إلا بجوار أبناء الدوغري ، وكما حكم على زواج كريمة من مصطفى بالمقام حكم على الطواف أيضا بالمشي حالوا عندما حاول أن يلبس حذاء حسن القديم لأول مرة في حياته !!

الطواف : تشتري لي واحد .. قوليله يا كريمة يشتري لي جزمة

حسن : عاوزها جديده .. صبرك عليه شهرين ثلاثه .. كويس اللي ماجتش على قنك .. إيه رأيك إني ما اعرض لعب إلا بالجزمة دي .. ياما جابت اجوان .. صبرك على يا طواف .

الطواف : شهرين !!

حسن : ما انت صابر طول العمر !! بقى لك سبعين سنة حالي !! مش قادر على شهرين .

الطواف : بعد ما عشميتي يا حسن !!؟

حسن : وأنا يا رجل لسه خيبت أمك .. خذ .. اصرف في دول على ما تترزق .. وخلي بالك من كريمة ..

الطواف : ظلموها !! ظلموا كريمة من يوم ما أدوها لمصطفى .. ما ترعش يا كريمة ..
معلش يا كريمة سيد طيب .. أحسنهم سيد .

حسن : وأنا يا رجل أنت !!؟

الطواف : ما حدث عارف .. يمكن لما تكبر تبقى وحش !! (١٨٧)

وبينما ينتهي انتظار كريمة بزواجها من سيد - عطفاً وشفقة - بل وإنجابها منه
ينتهي انتظار الطواف إلى لا شيء ، فعلى الرغم من حصوله على حذاء جديد عن طريق
حسن . فإنه لا يستطيع أن يلبسه أو يمشی به ، فقد جاء الحذاء بعد فوات الأوان !!
فأصبح الحذاء لا يناسب قدمه ، ومع ذلك فربما يفيد أناساً آخرين من نفس طبقته مستقبلاً .
حسن : حافي !! برضه ماشي حافي !!

الطواف : مش علوز جزم ! المركوب خنق صوابي ! خذوه أهه

حسن : أنا قايلك م الأول .. حتدخل القبر حافي .. ويمدين في اللي اتفصلت ؟

الطواف : مش علوزها !! ادوها لحد ثاني !!

حسن : مين ثاني ؟ هو فيه حد غيرك ؟

الطواف : فيه ناس حافيين كتير

حسن : مش على مقاس رجلك ...

الطواف : تكلتو هاتوها لي م الأول .. أنا قعدت أتحاول عليكو طول العمر .. ما حدث منكم
الفتكرني (١٨٧)

أما الشكل الثالث من أشكال الانتظار فيمثله انتظار : سيد الدوغري ' الابن الأكبر
في العائلة ويمكن تسمية انتظاره ' بالانتظار الميتافيزيقي ' وهو يختلف عن شكل
الانتظار الأخرى في النص ، وقد يكون هذا الانتظار تجسداً لطبيعة من طبائع الإنسان
المصري حين تضيق به الدنيا وتحيط به المشكلات من كل جانب في جو مغمم بالأتانيسه
وحب للذات فيلجأ إلى ما وراء الطبيعة - إلى عالم الغيبيات ينتظر حلاً ... !!! - سيد
يختلف تماماً عن إخوته ، يكاد يكون الوحيد الذي لا يفكر في نفسه بقدر ما يفكر في
الآخرين ، فقد تعلم سيد منزل العائلة وهو مرهون في الوقت الذي كان يجابه موقفاً صعباً
بعد أن كُمد عمله كترزي ، ووضع بين خيارين إما أن يسدد قيمة الرهن بما تبقى له من
مال أو يحتفظ لنفسه بهذا المال القليل عساه يستطيع مواجهة ما تبقى له من حياة ، ويفضل

سيد الخير الأول ويشهر إلامه منسحباً من مجال العمل ويتخذ من عالم الروح طريقاً له في الحياة، فيزوي في حجرته صائماً عن الكلام والطعام. يعيش في أحلام الماضي دون التفكير في المستقبل .

حسن : أبو السيد !! صباح الخير يا أبو السيد !! أنت صحيت ١٢ سبت الخلوة ١٢
سيد : بقي لي يومين ..ثمانية وأربعين ساعة صائم عن الأكل .. وصائم عن الكلام .
حسن : رياضة روحية .. دا اللي خلاك جمت وعملت لنفسك سندوتش .. زي تلم .. من كتر التمرينات .. روحك شفت . (١٨٤)

ولذا فإن سيد طوال المسرحية يردد كلمات غير مفهومة للآخرين ، بعدها مصطفى نوعاً من التخاريف ويقع عائشة بذلك ، أما حسن فيتعاطف معها فقط لأنه يحب حسن، وتري كريمة في كلمات سيد أنه ولي من أولياء الله الصالحين !!... أما هدف سيد نفسه فيتلخص في عودة المحبة والصفاء بين الأخوة المنقسمين على أنفسهم .

سيد : يا سلام .. يا سلام يا أبو على لو تدخل الخلوة معاًيا ..

حسن : وهي الخلوة يجوز فيها اتنين ؟

سيد : اصل لروحك خلوة في المعسكر ..

حسن : المعسكر فيه تلاتين لمحب .. ما تجوزش فيه الخلوة ...

سيد : والنبى يا حسن أنا ندهتك إيمبارح .. أنت عارف معزتك عندي .. ندهتلك في الخلوة ..وعزم صوتي ..

حسن : (يجاريه حتى يريحه) امتى الكلام ده ؟

سيد : إيمبارح الفجر ..

حسن : اتريني صحيت لكج على صوت الأذان .. ما هو دا اللي قومني بدري وخالتي كلت سندوتش الامتاز ... معلوم .. هو مش دم واحد اللي يجزي في القطين .

سيد : شوف الحكمة .. شوف الـ

مصطفى : صباح الخير .. أنا تأخرت عليكم .. قلت أليس بالمره عشان أبقى أخرج

طوالي ..أمل فين ١٢ يا عيشه ... يا عيشه

حسن : أنا حاروح أخليها تمسك واحد غيره

مصطفى : أنت أكلت السندوتش التاني كمان ١١١٢

سيد : طلع من نصيبي أنا يا درش .. معلش أنا اللي أكلته بدالك .. ما هي كده ..
تبقى في إيدك وتقسم لغيرك ... جكمة رينا ..

مصطفى : استغفر الله العظيم .. رينا ما قالش كده يلو السيد دى حكمتك انت وهو بس .

سيد : حتى حتخافق على الأكل .. عرض زائل .. القوت قوت الروح ... الروح أبقى
... والحب اتقى .. والرضا رضا النفس ..

حسن : حلاوتك .. حلاوتك يا أبو روح شفاقة زي ورقة السجارة ...

سيد : إحنا لازم نكون إخوان الصفا يا جدعان (١٨٥)

وقد تشوب السلبية هذا الشكل من شكول الانتظار ، فعندما يحتدم الصراع بين
حسن ومصطفى يلجأ سيد إلى الميترافيزيقا ولا يتدخل بحزم لنفض النزاع القائم بين الأخوين
باعتباره الأخ الأكبر !!

مصطفى : سكتة يا سيد لحسن مش هحصل كويس

سيد : لسانك يا حسن .. احفظ لسانك يا حسن .. دا أخوك وأكبر منك ...

حسن : ما فيش حد أكبر من حد .. هيه بالسن ولا بالقلب يا أبو السيد ؟

مصطفى : أما بجاحه صحيح انت حتخرس ولا حا ابج كرشك ؟

حسن : أبعد عني قوتي في رجلي ...

مصطفى : بيرفع رجله عليه يا سيد تاني ...

سيد : (يرفع يديه إلى أعلى كمن يزيح شيئاً مخيماً على جو المكان) هش .. هش

.. الشيطان .. الشيطان .. من ملاعب الشيطان .. هش .. هش ... أبعد عننا يا

عدو الله أبعد عننا يا عدو الله ... انتو اخوات عيب دانتو اخوات ! ... (١٨٦)

وهكذا يظل سيد طوال الفصلين الأول والثاني ، يلجأ إلى الخلوة كلما تعمقت الأمور
أو كلما ارتفع خط الصراع ، ولم يخرج سيد من خلوته إلا في بداية الفصل الثالث بعد
تروجه من كريمة وقد عرف أنها حامل ، فيحاول جاهداً أن يعود إلى عمله لتقديم ولكنسه
يفضل حيث فوجئ بتغير أنواق الناس ، فيصاب بخيبة أمل كبيرى ، وعندها يذكر الجميع
بماضيه وبما قام به من أجهلهم فاضحاً أنانيتهم .. ثم يتركهم ويواصل انتظاره عائداً إلى
خلوته !!

زينب : اشبع بكروتك يا أبو كروت .. عليك وعلى الخطوة يا سيد ... خلتكم بعاقبة يا
أولاد الدوغري

سيد : لا حول الله يا رب !! لا حول الله !! لا حول الله !! لا حول الله !

حسن : أبو السيد !! جمد قلبك !

سيد : لا حول الله يا رب !! لا حول الله !! لا حول الله (يصرخ)

حسن : أبو السيد !! (ينهره) ... ويعنين .. كريمة خديه يرتاح

كريمة : تعالى معيا ارتاح .

سيد : لطفك يا رب ... لطفك بعبيدك يا رب ! يارب لطفك بعبيدك يارب !

حسن : معاه .. معاه يا كريمة الحلة رجعت له تأتي . (١٨٧)

ومن خلال استعراض شكل الانتظار في النص، يمكن القول بأن العمل كله قائم على الانتظار - شكلاً ومضموناً - حيث إن التغيرات الاجتماعية المتلاحقة بعد الثورة جعلت جميع طبقات المجتمع - على اختلافها وتباينها - تنتظر ما سوف تسفر عنه التجربة الاشتراكية التي ارتضتها الثورة في سبيل إذابة الفوارق بين الطبقات ، ومن ثم حصلت بعض الطبقات - في ظل الثورة - على الكثير من المكاسب.

ومن خلال انتظار هذه الطبقات المزيد من المكاسب تعرض الكاتب بالنقد لموقف الطبقة المتوسطة من الطبقة الفقيرة التي عانت كثيراً في ظل نظام ما قبل الثورة وكما نتوقع تصحيح وضعها الاجتماعي بعد الثورة ولكنها أصيبت بخيبة أمل حيث انشغلت عنها جميع الطبقات بمصالحها الشخصية، ومن ثم كان الصراع في النص صراع الانتهازية - كما أشرت سابقاً - ومن ثم لعب الانتظار - بجميع شكوله - الدور الأكبر في إبراز خطوط الصراع المختلفة داخل النص ، وأسهم بدور كبير في رسم أبعاد الشخصيات وتصوير صراعاتهم الداخلية . لتنتهي المسرحية على لسان الطواف " الله يسامحك يا حسن .. الله يسامحك كلكم " وهي نهاية مفتوحة ، فلا يزال الطواف ومن معه من أبناء طبقته ينتظرون من ينظر اليهم بعين العطف والاهتمام حتى يخلصهم الخلاص الكامل من القهر الاجتماعي الذي يعانونه .

نفس شكل الانتظار التي رصدها البحث في مسرحيات نعمان عاشور "الناس اللي تحت" و "الناس اللي فوق" و "عائلة الدوغري"، يمكن رصدها عند لطفي الخولي في أعماله الدرامية الثلاثة (قهوة الملوك - القضية - الأرتاب) وجميعها ترصد التغيرات الاجتماعية في المجتمع المصري قبل وبعده الثورة، الأمر الذي يدفع إلى القول بأن لطفي الخولي قد خرج من تحت عباءة نعمان عاشور - إن صح التعبير - حيث يصبب لطفي الخولي جل اهتمامه على "الناس اللي تحت" وهي طبقة البرجوازية الصغيرة وفئاتها الدنيا على وجه الخصوص - أي جماهير الشعب الكادحة - ويكتفي البحث بإلقاء الضوء على مسرحية "قهوة الملوك" باعتبار أن ظاهرة الانتظار واضحة في النص بشكل لافت للنظر ، وإن كانت شكل الانتظار تتشابه إلى حد التطابق مع شكل الانتظار في مسرحية "الناس اللي تحت" لنعمان عاشور .

فالمضمون في مسرح لطفي الخولي بوجه عام اشتراكي في المقام الأول ، فهو في مسرحية "قهوة الملوك" [يتناول التغير الجذري في حي من أحياء القاهرة الشعبية وهو حي عابدين - الذي يوجد به القصر الملكي - متمثلاً في تحويل القهوة إلى قهوة العمال، ويعد أن كانوا يتجمعون فيها ليكونوا نقابه لهم ، ويعد أن تنتصر العمال ومعهم المتقشرون الثوريون على المسجن والبوليس السياسي وقاموا أخيراً بمظاهرة ضد الملك الذي شاء أن يهدم القهوة والمباني المجاورة كلها ليتخلص من وكر العمال بحجة فتح شارع أمام القصر، هُتف العمال بعدم اعترافهم بالملك فلا ملك إلا الله !] . (١٨٨)

تدور أحداث المسرحية في حي عابدين حيث يرى (المعلم شهده) صاحب المقهى وهو نفسه صاحب البيت الذي يقطنه معظم شخوص المسرحية وبعض البيوت المجاورة متزوج من اثنتين ويرغب في الزواج من الثالثة (أم خليل) حيث إنها تتمتع بميزة فريدة فهي (مقطوعة من شجرة) ليس لها أم ولا أب وهي بذلك زوجة بدون (حما) على حد تعبير المعلم شهده، و(أم خليل) أرملة تقيم في بيت المعلم شهده ، ولا تدري كيف تدفع لابنها الطفل خمس جنيهات وثلاثين قرشاً حتى لا يطرد من المدرسة ، وتتغامر عليها نسوة الحي لأنها تعيش من عرقها وملكيته الخياطة .

ويصل هذا الغمز مداه حين يشعر أهل الحارة أنها تستجيب - أم خليل - لغزل "بدوي أفندي" التاجر الذي يسكن في غرفة فوق سطح بيت المعلم، وهو تاجر غامض لا يعرف المكان ما بضاعته؟. والممرحية بهذه الصورة تجر إلى الأذهان مسرحية "الناس اللي تحت" حيث صاحبة المنزل "بهيجة هاتم" و "الأستاذ رجائي" و "عبد الرحيم" و "فاطمة للبلاثة" ووجوه التشابه الكبيرة بينهم وبين شخوص "قهوة الملوك" هذا التشابه لا يقتصر على للشخوص فقط بل وفي مضمون الصراع بوجه عام، إضافة إلى التشابه في درامية المكان، فكلاهما يدور في حي شعبي. و"قهوة الملوك" أيضاً تجر إلى الأذهان "قهوة المعلم كرشة" في زقاق المدق لنجيب محفوظ، فهي تمثل تجسيدا حيا لمختلف [الصراعات التي تتناول الشد والجذب في الحارة - كزقاق المدق أيضاً - ليست إلا الصورة المصغرة للمجتمع المصري]. (١٨٩)

فمن جلساء المقهى "ناشد أفندي" موظف بالمعاش ومناص لبدوي أفندي في كتابة المرائض للعمال وأصحاب المعاشات، و(الريس حنفي) رئيس نقابة عمال المصنع الذي افتتح حديثاً في الحي و "الأستاذ سليم" المحامي الذي يعمل بالقانون والسياسة معاً .. إلخ . هذا التشابه الذي قد يصل إلى حد التطابق مع شخوص نعمان عاشور في "الناس اللي تحت" مرده إلى وقوف الكاتبين على أرض أيديولوجية واحدة ألا وهي "الفكر الاشتراكي" شكلاً ومضموناً !! يؤكد ذلك مضمون النصين تماماً، كما يؤكد استخدام الكاتبين للرموز شديدة المباشرة "مصر القديمة" عند نعمان هي نفسها "قهوة الملوك" عند لطفي الخولي، وكما تحولت مصر القديمة إلى "مصر جديدة" عند نعمان كذلك تحولت "قهوة الملوك" إلى "قهوة العمال" عند لطفي الخولي .

والصراع في "قهوة الملوك" صراع فردي - بين الشخوص - وهو نتاج حتمي للصراع الاجتماعي ككل ولعل ظهور قصر عابدين في الخلفية بينما تدور الأحداث في المقهى وفي الحارة يؤكد ذلك . والصراع يمثل صراعاً بين [الرجعية (الشر) والتقدمية (الخير) بين السيد الظالم والمسود المظلوم بين المالك والمملوك - وهو في الحقيقة موجز لتاريخ الممرح منذ أن كان الممرح] (١٩٠) وكما كانت الناس اللي تحت تتكون الأحداث فيها من خيوط متفرقة هنا وهناك ، طبيعية تماماً سرعان ما تتشابك وتتعدد طبيعياً أيضاً إلى أن يظهر عامل آخر يجمع هذه الخيوط كلها ويستغلها في صراع مشترك - كهروب

فكري ومنيرة المفاجئ للجميع مثلاً لو سقط رجائي في براثن بهيجة هائم - كذلك كان الأمر في "قهوة الملوك" وكان هذا العامل المشترك الذي حول دفة الصراع من صراع فردي - بين فردين - إلى صراع جماعي - صراع طبقة بأكملها ضد طبقة بأكملها - هو ظهور الشاويش عفيفي الذي يجند "بدوي أفندي" الذي يتاجر في الدموغ - دموغ النفاق التي يسكبها على ميت ما ليس بينه وبين أهله أي صلة - حتى يصبح مرشداً عن العمال الذين يقومون بأنشطة سياسية، فلما رفض بدوي ذلك أبلغ عنه "الشاويش عفيفي" متهماً إياه بكتابة المنشورات للعمال فيسجن بدوي أفندي، ولكن يفرج عنه بكفالة مالية جمعها له أهل الحي الذين نسوا ما بينهم من خلافات وصراعات، لتتجمع فيهم روح الإقدام والعمل الثوري ويحسمون الصراع لصالحهم والقين في وجه الملك بل وهاتفين ضده مغيرين اسم المقهى.

ومن وجوه التشابه أيضاً بين "الناس اللي تحت" و "قهوة الملوك" أن البطولة ليست فردية ولكنها جماعية وهذه سمه من سمات المسرح الاشتراكي .

وكل وجوه التشابه بين النصين تدفع إلى القول بتشابه ظاهرة الانتظار في النصين. فقد تنوعت أشكال الانتظار في "قهوة الملوك" بين (الانتظار الفردي الإيجابي) و(الانتظار الفردي السلبي) و(الانتظار الجماعي الإيجابي)، أما الأول فيمثل في النص انتظار كل من طرفي الصراع في أحد خطوطه وهما "المعلم شهدة" و "بدوي أفندي" : الأول ينتظر طرد "بدوي أفندي" من المنزل الذي يملكه بأي شكل لأنه يناهضه في حب "أم خليل"!! فيفعل كل الوسائل المباحة وغير المباحة من أجل تنفيذ الطرد . إضافة إلى محاولاته المستمرة معرفة نوع للتجارة التي يتاجر فيها بدوي أفندي والتي حيرت جميع من بالحارة ما عدا "سيد" صبي المقهى إذ إنه الوحيد الذي يعرف سر "بدوي أفندي" . المعلم شهدة : أفتينى في سي بدوي، أصل فيه إيه ..بالأصول (باستسار) أقطع له الكونتراتوا واعزله ...

ناشد أفندي : ما تكدش .. القاتون يمنحك .

المعلم شهدة : القاتون .. قاتون إيه ده بقى ؟

ناشد أفندي : قاتون ال على العموم المسألة مش محتاجة كل ده ما دام ناويين يهدموا كل بيوت الحنة لأجل يعملوا السمكة الجديدة قدام السراية .

المعلم شهده : يهدموا ! طيب تصدق بالله : اللي يهد بيتي أنا أهد حيله وعافيته .. هي سايبة..المهم خلينا في موضوعنا .. قانون إيه اللي يمنعني من طرد ساكن موش لاند على .

ناشد أفندي : قانون المساكن .

المعلم شهده : قانون المساكن .. هي البيوت زخرة عملوا لها قانون الله ! هو لما واحد ساكن في بيتك يشبك مع ساكنه من السكان ، مثلاً يعني مثلاً .. ما تقدرش تطلعه ؟ قانون إيه اللي يمنعك ؟ موش كفايه قانون الضرايب اللي بيكلف الفلوس من غير أيها سبب .. وتبلغ بلغ في المراتب والخدم والحشم والفخفة (يشير إلى القصر الملكي) .^(١١١)

والصراع هنا واضح - ظاهر وخفي - وانتظار "المعلم شهده" انتظار إيجابي ينزع إلى الفردية، فهو مع كونه يشير إشارات بالغة الدلالة إلى الفساد الاجتماعي المحيط به والقهر العام من قبل السلطة بيد أنه يترك القضية الرئيسية التي تهم مكان الحي، بل والمجتمع كله إلى قضيته الفردية وهي طرد بدوي أفندي على ما بين القضيتين من تشابه. وأمام مضايقات المعلم شهده يقف بدوي أفندي قوياً صلباً وعلى هذا فانتظاره انتظار إيجابي وإن بدا فردياً بحكم الصراع القائم - فإنه يتحدث عن قضايا المجموع ولعل هذا الحوار بينه وبين المعلم شهده يبين ذلك .

بدوي أفندي : (لا يستطيع الخروج من الحارة بسبب عربة الطماطم التي تمد الباب) يا فتاح يا عليم مسدودة والحمد لله .. يعني يابني آدم الدنيا كلها ضاقت .. والحارة خلاص اتزحمت عن آخرها مغيث غير الحنة دي تقف فيها وتمسد الباب على الخارج والداخل .. ياناس ميزوا ..أحيوا الماسوف على عمره اللي دفتوه في رومكم يا ناس العقل .. العقل هو للفرق بين البني آدم وذوات الأربع ...

باتع الطماطم : حيك .. حيك .. إيه هي الحكاية يا سيدنا الأفندي .. ما لنا إحنا ومال الذوات .. ما بلاش تقطيم على الصبح ..

المعلم شهده : خليك يولاد في مطر حرك ولا تسأل .. ده بيتي أنا وأنا سامح لك .. آه ..
لغاية ما سكاتي كلهم يشتروا وينبسطوا (يصفق) هات واحد هنا على
الريشة كمان لنانشد أفندي على حصلي .

بدوي : حبابك .. بيتك قهوتك .. سكاتك .. عبيدك .. لكن ما هيش حارتك دي حارة
الخلق كلتهم .

شهده : (ضاحكاً بعصبية) أنا حر .

بدوي : أنت حر جوہ نفسك .. إن شالله تطريقها .. غرتكها .. تصدها لكن بره نفسك .. لا
.. فيه الناس والحارة بتاعة الناس .. كل الناس (لباتع الطماطم) يابني آدم
حس واتحتج بمر بيترك خيلني أخرج لشغلي . (١٩٢)

وكلما تبتدو " أم خليل " في الصورة يحتكم الصراع بين الطرفين وكلاهما ينتظر ،
ويعمل من أجل تحقيق حلمه الخاص ، وإن كان حلم بدوي أفندي تلوح في سمائه روح
جماعية .

أم خليل : طيب ومستي إيه ؟

بدوي : (بصوت يبدأ خفياً ثم يرتفع) مستتي ثمن الشربات وأجرة المأذون الليلة
بعد ما آجي من الشغل تكون كل المراض اللي انت عايزها جاهزة .

أم خليل : إلهي ما يحرمني منك أبداً يا سي بدوي أفندي .. روح ربنا يجعلك في كل
سكة سلامة .. اسيبك بقي بعافية .

المعلم شهده : (ناهضاً) الله بعافيك يا ست أم خليل .. ألف ألف عافية (لنانشد أفندي)
سامع المعصرة دي بقي ما اقدرش أعزله ؟

بدوي : يا راجل احترم السبحة اللي بتلعبها بصوابك .. وبلاش العافية دي .

شهده : أما عربية على دي أشكال . إيه ؟ بارد العافية على واحدة من سكاتي ..

عيب .. كفر .. دا النبي أمرنا برد التحية بأحسن وألطف وأرق منها ... إيه ؟

عايزني أخالف أمره يعني ؟ ومع واحدة من سكاتي كمان .. لا .. لا .. ده

أنا أحب النبي (بعد هنيهة) وأحب أحيي وأريح سكاتي قوي ... انت ما

تعرفنيش كويس يا بدوي أفندي ، ده أنا موش سهل أبداً .. أحب أريح على

الأخر .

بدوي : طيب لما انت كده.. تحب تريح مكانك.. شلت البرميل ليه من تحت حافية
السطح وملكته رمله ١٩

شهادة : أنا حر يا أخي في بيتي .. ده ملكي .. موش عاجبك اتفضل .. وزيينا
عرض أكتافك...عايز تقضي مية البيت في البرميل كل يوم واسيبه لك ..يا
أخي اتوكل ومسينا في حالنا .

بدوي : والميت قرش اللي بلمتهم أول امبارح ١٩ (١٩٣)

شخصية بدوي تمثل نموذجاً لنوع من الناس ، ممن يعيشون حياة بسيطة جداً وفي
ذات الوقت يحيط بهم الغموض في ناحية من النواحي ، وقد استطاع لطفي الخولي - في
نظري - العثور عليه من بين النماذج الكثيرة الموجودة في المجتمع ، والتي قد تضيع
ملاحظها وسط خضم الحياة اليومية لعامة الناس، ومن ثم استطيع القول بأن شخصية بدوي
أفندي بما تخوضه من صراعات في جبهات مختلفة وبما يحيط بها من غموض شخصية.
يشكل الانتظار بعداً من أبعادها بشكل أو بآخر بداية من عمله الحكومي ودخوله
السجن ، ثم سكنه فوق سطح منزل المعلم شهادة، ثم عمله ككاتب للشكاوى والمرافض على
المقهى، ونهاية بعمله كتاجر في تجارة غامضة رابحة قادتة إليها الصدفة المحضة، وهي
تجارة الدموع !! الأمر الذي جعل كل المحيطين به يريدون معرفة نوع تجارته بأي
وسيلة.

سيد : (ضاحكاً) اسكت ده حيموت علشان يعرف انت بتاجر في إيه..وده كل يوم
عمال يحاورني ويداورني،هو والمعلم (يقاد ناشد أفندي) دكانته فين ؟ عنده
مجل تجاري ؟ بيتاجر في أي مصيبة .

بدوي : مصيبة تقطع لسانه اللي بقى أطول من عمره .. هو ماله ومالي بس .. أبويا ..
أمي ؟ عمتي .. جوز خالتي ؟ متني راضعه على المرحوم جده (بعد هنيهة)
بيتاجر في إيه.. في الكفن اللي يدوب في عرق جنته .. في السم الهاري اللي
ينقله من ريس قلم الدنيا لريس قلم الآخرة . (١٩٤)

ونظراً لسمات المسرح الاشتراكي الواضحة في النص من حيث كونه يعالج عدة
قضايا اجتماعية لشريحة من المجتمع ، أو لطبقة بأكملها - كما أشرت سابقاً - فالحوار في
النص ينتقل من مجموعة إلى أخرى ناقلاً أفكاراً مركبة ، حيث لا يقتنا المتلقي يعيش في

فكرة معينة حتى نتراحم في ذهنه أفكار عن أشياء أخرى ، الأمر الذي دفع أحد النقاد إلى القول بأن هذه ميزة [من مميزات الحوار التي تضمن للمسرحية حياتها وحيويتها واتساع رقعتها وعمقها] .^(١٥) ولعل هذا الحوار بين " المعلم شهده " و " ناشد أفندي " في جهة وبين " بدوي أفندي " و " سيد " في جهة أخرى يؤكد ذلك ، إضافة إلى أنه يلقي الضوء على ملامح انتظار " المعلم شهده " وانتظار " بدوي أفندي " .

المعلم شهده : (مقاطعاً) ما تخليك معلماً أنا لا بد أعزله .. أرميه بره البيت .. ده بيتي .. القانون ده ما يمشيش على .. لا .. ده أنا أدفع ديته على قد ما تكون .. عشرة .. عشرين .. القلوس تقوت في الحديد وتخليه عجيب يا ناشد أفندي ...

ناشد أفندي : بشويش بشويش يا معلم .. أحسن واخذ باله
بدوي أفندي : (مستكلاً حديثه السابق) شفت بقى القسمة والنصيب يا سيد ..
سيد : انت والله بركة يابدوي أفندي .. أصلك تارك كل حاجة لله .. ومتوكل عليه ..

بدوي : (في حماس) وخالق الكون زي ما بتقول تمام يا سيد أهو .. أهو مثلاً لما خرجت من السجن وحدي .. فرع ومقطوع من شجرة .. لا أخ ولا أم ولا صديق ولا قرش .. ولا حته أتم فيها .. رينا ما يوريك ساعة زي دي يا سيد . ومشيت على باب الله .. حاجة كده طلعت في راسي وقالت لى سيب الفشار العمومي يا بدوي وامشي في الحوار في الضلمة .. زي ما تقول كنت لسه واخذ عليها .. وخايف من للنور والناس .. آه .. وحياتك يا سيد .. وأمشي لك حزنان وكاتم في قلبي وحالتي كلها بالبالا .. وما أشعر بنفسي إلا وأنا جوه ..

سيد : جوه .. جوه إيه ؟
بدوي : جوه صولان ميت .. والناس حوالي بتواسيني فيه .. اللي يدس في جيبي قرش .. واللى خته بخمسة .. واللى يقدم لي سبجزة .. واللى .. واللى وأنا قال إيه نازل نهضة زي العيل الصغير اللي تاه من أمه في الزحمة .
سيد : حاجة غريبة صحيح .. المقدر يا بدوي أفندي ..

بدوي : وخالق للكون زي ما باحكي لك كده .. بالقول لك حاجة إلهية كده ما أعرف لها لغاية النهاردة علة من سبب . (١٦٦)

على أن هذا التداخل في الحوار أسهم في تطويل الأحداث وتكرار المواقف بل وجمودها وعدم تطورها ومرد ذلك -في نظري- إلى اعتماد الكاتب على صياغة مسبقة للشخص ، حيث إن المسرحية مأخوذة عن إحدى قصصه القصيرة وهي بعنوان " بدوي أفندي وشريكه" (١) والتي نشرت في عام ١٩٥٦ م ضمن مجموعته القصصية "رجال وحديد" وحين حولها إلى مسرحية عام ١٩٥٩ م أخذت اسم "قهوة الملوك" ولذا فقد اعتمد الكاتب على الموقف في القصة القصيرة وهي جنس أدبي له استقلاليتة واختلافه من حيث البناء الفني عن المسرحية .

يظل الصراع بين " المعلم شهده " وبين " بدوي أفندي " حتى نهاية المسرحية وكلاهما ينتظر وكلاهما يسير في خط معاكس للأخر، ولكن في لحظة من لحظات التوتر داخل الدراما يتحد الانتظاران ويسيران معاً في اتجاه واحد ممثلين انتظاراً جماعياً إيجابياً لطبقة بأكملها ضد طبقة الملك وحاشيته وأعوانهم من كبار الموظفين ذوي الدخول والمناصب الكبيرة، حيث ينسب "المعلم شهده" ما بينه وبين "بدوي أفندي" من خصومة وصراع ، لتنتهي المسرحية بمواجهة جماعية لمحاولة هدم الحارة كلها من أجل فتح الطريق الخاص للمرايا !! ولم يتم ذلك إلا بعد معاناة كل أهل الحارة ومن بينهم " بدوي أفندي" و"المعلم شهده" الأول دخل السجن مرة أخرى بعد اتهامه بتحريض العمال وكتابة المنشورات لهم، فغيرت محنة السجن من شخصيته وتحولت قضيتة من قضية فردية إلى قضية جماعية، أما الثاني فتمعر بالحس الجماعي لمجموعة العمال وغير اسم المقهى باسمهم باعتبار أن العمال هم الذين يرتادون المقهى وليس الملوك!! إضافة إلى محاولات الحكومة المستمرة استئداء الشعب في صور كثيرة أبسطها هدم المقهى وبيوت الحارة من أجل فتح الطريق الخاص بمولانا الملك!! يتحد المجموع بعد أن طفح الكيل فينسي الجميع قضاياهم الفردية ملتفتين إلى قضيتهم الأكبر (مواجهة الظالمين!!) وهذا الحوار يجسد هذا الالتزام رغم مفاقه من تقرير ومباشرة فرضتها حماسة الكاتب وأيديولوجيته الاشتراكية للواضحة .

المعلم شهده : لازم أعزله بتاع النسوان ده . خليخسر سمعة بيتي . لازم أعزله ، يعني لازم أعزله . ارقمه بقلمك الحياني جواب مسوَّج بالطرد بعد ما تكتب لي طلب تغيير اسم القهوة .. والا أقولك حبيب الجواب المسوَّج الأول .

ناشد أفندي : صبرك صبرك شويه لما أخلص الالتماس .

المعلم شهده : تصدق بالله .. أنا نفسي كانت بتقول لي قوم يا واد اطلع وارميه من الشباك .. لكن له عمر .. قصر الشر ونزل .. والله يناشد أفندي فش غلي في الجواب المسوَّج .

بدوي أفندي : (يعلو صوته خلال الحديث) ما هو الأستاذ سليم قال لي على الاجتماع (تسمع جلبة شديدة في الخارج) .

المعلم شهده : (واقفاً) ليه الزیطة دي يا سيد ؟

سيد : أنا شايف لمة بوليس (ناشد أفندي يتوقف عن الكتابة)

ناشد : بوليس !

شهده : بوليس !

الريس حنفي : بوليس !

بدوي : بوليس !

عم موسى : انت مالك ومال البوليس يا بدوي أفندي .. كفاية بقي وتعالى نلتفت لشغلنا (الجلبة تزداد اقتراباً) .

سيد : الحق يا معلم .. مهندس البلدية ومعه البوليس بيعاوتوا البيوت اللي حاتتهد علشان طريق السراية الجديد .

شهده : البيوت اللي حاتتهد .. بيوت مين يا وله ؟!

أصوات : (متناثرة) تتهد ؟!

أصوات أخرى : البيوت كلها ؟!

ناشد أفندي : (بصوت خافت) البيوت كلها ! وحياة الرب ده حرام ده ظلم .. اعمل التماس يا معلم .

المهندس : التماس علشان إيه ؟ ده خلاص أمر نهائي .

أم خليل : وده أمر مين بقي يا للمدي ؟!

المهندس : أمر مولانا ...

العسكري : مولانا الملك .

أصوات : الملك .

الريس حنفي : يا عم ! لا ملك إلا الله .

شهادة : (صارخاً بحق) طيب على الإطلاق بالثلاثة من نسواتي الثلاثة ما أنا مطلع

حد من بيتي الملك ! لملك إلا الله . (يردد الناس العبارة الأخيرة متحركين

تجاه المهندس والجنود)^(١١٧)

ومن نماذج الانتظار الفردي أيضاً "انتظار الشاويش عفيفي" الذي يبحث عن رأس

أى فرد من أفراد العمال ليقدمها للحكومة حتى يحصل على الثمن " خمسة جنيهات " عن

الرأس الواحدة !! ولذا فهو دائم البحث منتظراً ، يعمل بكل ما لوتى من طاقة من أجل

تقديم أكبر عدد من الرؤوس إلى البوليس ليحصل على المزيد من الأموال !! كما أنه

يحاول تجنيد " بدوي أفندي " الذي تربطه به علاقة قديمة منذ أن كان في السجن .

عفيفي : وحياة العيش والملح زي ما بقول لك كده .. بالرأس ! كبيرة .. صغيرة ..

بخمسة جنيه .. قدر بعطاك بقى خمسة جنيه يعني إيه ؟

بدوي : خمسة جنيه !

عفيفي : وفيه بقا مواسم الروس تتطلب قوى .. ألف رأس .. ألفين .. ثلاثة .. وانت

وشطارتك .. تطلع لك بأربعين خمسين جنيه .. تكسب العيال وتكف مصاريفهم

في المدرسة وتملا البيت عيش ولحمة ورز ... وتعيش ملك زمانك ومزاجك .

بدوي : وإذا ما لقيتش ؟

عفيفي : ما لقيتش بقول ما لقيتش ! ده انت على نيكك خالص يابدى أفندي

.. ده مفيش أكثر من الروس دى فى البلد .. هو فيه حد يا رجل فى الزمان ده

موش قرفان (يلتفت حوله) من بسلامته ولا بسلامتهم ؟ خلاص أهو ده

المطلوب .

بدوي : المطلوب !؟

عفيفي : أيوه المطلوب .. انت مثلاً .. مثلاً يعني .. رأيك إيه في بسلامته ؟

بدوي : زفت ..

غيفي : وبسلامتهم ؟

بدوي : قطران مسيح .

غيفي : خلاص .. تنفع راس نتقم ويندفع عليها خمسة أهيف ... (١١٨)

ومنطق غيفي القائم على المصلحة الشخصية والتي تضر بالمجموع مصدره بلا شك الحاجة والحرمان ، والفقر والقهر والذل ، فهو على الرغم من رأيه الواضح في الملك وطبقة البشوات لكنه يتعامل معهم مرغماً ! لو هذا بدوره يجر المتلقي إلى القضية الرنيمة في النص وهي الصراع الطبقي والعدالة الاجتماعية .

بدوي : يا خالق الكون ! لكن ده ظلم .

غيفي : ظلم ! وهو لما ما لاقيش أوكل عيالي موش ظلم .. لما أبويا عسى علشان موش لاقى ولا تمن القطرة .. ما كانش ظلم .. لما .. لما أنت خدت من عهده الحكومه كام جنيه سلف تمد بيهم جمورة صاحبة البيت فسكوك سنتين سجن ورفدوك من وظيفتك .. موش ظلم .. الناس زي ما هي بتظلمني أنا كمان أظلمها .. وأمك في زمارة رقابها لغاية ما أظلمها خلع .. واحدة ورا الثانية تقول لي ظلم ؟ الظلم ضد الظلم .. (١١٩)

ولا يكف الكاتب - مستخدماً نفس الصوت المرتفع - عن تعرية الفساد السائد في المجتمع مشيراً إلى المصالح الشخصية التي تربط بين الطبقة المالكة والسلطة التنفيذية متمثلة في " البوليس " .

غيفي : إمبارح اتصلوا بحضرة الطلاب اللي باشتغل معاهم حاكم هو راخر ابن أكابر .. والأكابر مع الأكابر ؟

بدوي : إخوان !

غيفي : بدوي أفندي - ده مخه كبير قوي .. يفهمها وهي طليعة ، ده كان في السجن جن مصور .. ياخذ كل مطلوبه بالحدقة .. نهائيه .. بقي هم اتصلوا بمين ؟ بحضرة الطلاب وقالوا له عال المصنع عاملين شوية نقبة ودوشة .. وأبصر إيه .. طالبين يزودوا الأجرة .. ويقصروا وقت الشغل .. واشتركوا كمان في مظاهرة إمبارح مع الطلبة وعاليزين هتاك وشهامتك يا أبو خليل حاكم هو اسمه إبراهيم .. البوزياتي إبراهيم .. مين الرجل بتاع أبو خليل اللي يوثق فيه ويبيض وشه ؟ عفف .. محمويك يعني .. وعفف بقي يدوب في زوارق المال .. تصورتهم

بكل بجاحة عابزين يشتغلوا تسع ساعات في اليوم .. تسع ساعات بس نقولش
أولاد السلطان..(٢٠٠)

وواضح ما في الحوار السابق من تأثير الكتيب بالفكر الاشتراكي . ويظل غيفي
هكذا حتى نهاية المسرحية ، وعندما يفضل في تجنيد بدوي أفندي يصبح بدوي أفندي هو
كبش الغداء رأساً من الرؤوس التي يبحث عنها غيفي .ومن نماذج الانتظار الجماعي
الإيجابي في النص " انتظار العمال " ممثلين في " الرئيس حفي " رئيس نقابة عمال
المصنع الموجود في الحي والذين لا يكونون عن المطالبة بحقوقهم متخذين كل السبل من
أجل تحقيق مطالبهم ولذا فهم يقومون بالمظاهرات ، ويكتبون المنشورات والمحاضر
يساندونهم في ذلك مجموعة المثقفين الثوريين والذي يمثلهم في النص " الأستاذ سليم "
محامي النقابة ، وعلى هذا فانتظارهم يمثل انتظار طبقة بأكملها ، بيد أن هناك عوامل
كثيرة تمرقل معيشتهم أهمها الجهل والأمية التي يعانون منها ، إضافة إلى مواجهتهم
المستمرة مع السلطة الأمر الذي يدفع بهم إلى السجن والمعتقلات .

الرئيس حفي : (مستكلاً حديثاً) والعمل يا أستاذ ؟

الأستاذ سليم : ما هو أنا ما أفكرش اكتب لكم كل شيء .. محاضر .. منشورات في كل
وقت ..خطر يا حفي ..خطر ..أنا مفروض محامي النقابة وبس ..وانت
عارف اليومين دول الواحد لازم يحتاط .. أحسن خسايرنا كثرنا خصوصاً
بعد مظاهرة إسراح ..

الرئيس حفي :عندك حق .. لكن نعمل إيه في حالتنا .. ده اللي ظروفه كويسة من العمال
يلدوب يعرف يفك الخط ..

الأستاذ سليم : يا أخي اتعلموا .. وعبروا عن أنفسكم بنفسكم بالكتابة ، زي ما بتعبروا
باللسان ..(٢٠١)

ومع ذلك لا يئس العمال محاولين تخطي كل العقبات في سبيل تحقيق حلمهم
فيلحون على "بدوي أفندي" من أجل أن يعمل معهم كمكرتير للنقابة !! وعلى الرغم من
رفضه المستمر في البداية لكنه في النهاية يوافقهم ، وإن كان العمال لم يحققوا مكاسبهم
كاملة حتى نهاية المسرحية لكنهم كسبوا بعض المكاسب أهمها تأييد المجموع لتضيتهم

ويكفيهم في هذه المرحلة -على الأقل- تغيير اسم المقهى من "قهوة الملوك" إلى "قهوة العمال" ليذاثاً بأن العصر القادم هو عصر العمال .

ومن نماذج الانتظار الملبي الواضحة في النص، انتظار "ناشد أفندي" وانتظار "عم موسى" وهما أيضاً شخصيتان اختارهما للكاتب بعناية من بين أبناء الطبقة المتوسطة والفقيرة وإن كان انتظار "عم موسى" تشوبه بعض الميثاقية .

أما "ناشد أفندي" الموظف بالمعاش فيرى طيلة المسرحية وهو جالس على المقهى يكتب الالتماسات لأصحاب المعاشات - وهو منهم - من أجل الحصول على حقوقهم ولكن التماساته لا تنفع ، ولعل سلبية انتظاره نابعة من كونه لا يتخذ أي فعل إيجابي تجاه تحقيق مطالب أرباب المعاشات مكتفياً بكتابة الالتماسات فقط - مع علمه التام بعدم جدواها - عاتداً بذاكرته إلى الوراء حيث كان رئيساً لقلم الموظفين في المصلحة التي كان يعمل بها ليعيش في أحلام الماضي . دونما أي تفكير في المستقبل ، وهذا الحوار يبين الفارق الجوهري بين انتظار "ناشد أفندي" وانتظار "المعلم شهده" حيث يعيش الأول في الماضي بينما يخطو الثاني نحو مستقبله الخاص وعالمه الخاص محلولاً بل ومصرراً على تحقيق أمنياته وهذا هو الفارق بين سلبية الانتظار وإيجابية الانتظار .

ناشد أفندي : تصدق بالرب يا معلم .. أنا لا يمكن أفكر في الجواز بعد المرحومة مراتي . ولو حتى أدوني مية جنيه..ورقة واحدة كده ود سواها في جيبي الجواني ده .. وقالوا خذ واتجوز يا ناشد أفندي .

المعلم شهده : يدوك ! مين دول اللي يدوك ، مية جنيه ، ورقة واحدة .. لا .. لا يا ناشد أفندي .. لكم دينكم ولي ديني . أنا يا عم أجوز وأجوز وأنفع أنا الميت جنيهه .. اه لو بدوى ال.....استغفر الله العظيم بقي (١٠٦)

لا يستطيع ناشد أفندي تكلمة قصة الموظف الذي رفده عندما كان رئيساً للقلم في المصلحة ، فهو طوال المسرحية لا يستطيع تكلمة للقصة وكلما ذكرها قاطعه المعلم شهده. ناشد أفندي : طيب ده أنا لما كنت ريس قلم ، كان عندي موظف

المعلم شهده: (صباحاً) يا واد ما تيجي تصلح الشيشة . لكن تعرف تقول لي يا ناشد أفندي، أهو انت يا عم ريس قلم قد الدنيا ..

ناشد أفندي : (بحسرة) كنت .. كنت يا معلم .. أيام وفاتت زي الاكسبريس .. ما بقى
إلا محطات قليلة ونيلط في الخط .. (٢٠٦)

وكذلك مواقفه المتعددة مع المعلم شهده والتي دائماً ما كان يدعو فيها إلى السلبية
والاستسلام على خلاف المعلم شهده تلاماً!!، ويهرب " ناشد أفندي " بمجرد علمه
بالمظاهرات، وبأن المقهى أصبح مرصوداً من قبل " البوليس " .

ناشد أفندي :.... انتم ما تعرفوش للحكومة زيي أنا .. دى قوية قوى ورأسها ناشفه قوى
.. اسألني أنا .. خمسة وأربعين سنة خدمة .. للمنة سنة.. تصدق بالرب.. أنا
لما كنت رئيس قلم الأرشيف كان... (٢٠٧)

ويواصل ناشد أفندي كتابه الالتزامات دون جدوى مؤثراً السلامة وعدم المواجهه
لوهذا هو الالتزام الحادى عشر .. نرفعه إليكم بكل إجلال واحترام وخشوع يا معالي
الوزير .. ونحن نلتمس من معاليكم أن تتظروا بعين العطف والرحمة... (٢٠٨) . ولعل
مصدر خوف ناشد أفندي هو القهر الوظيفى - إن صح التعبير - حيث يرى طيلة
المسرحية بهذه الصورة الممسوخة ، يرتعد كلما ذكر اسم للحكومة اسمه .

وفي رأيه أن الكاتب قد رسم شخصية " ناشد أفندي " بهذه الصورة لتمثل النقيض
لشخصية "المعلم شهده " و " بدوي أفندي " و " الرئيس حنفي " وعلى الرغم من أنه لا يمثل
طرفاً مباشراً من أطراف الصراع الرئيسة في النص لكنه يسهم عن طريق التضاد - فـي
إبراز خطوط الصراع للرئيسة في النص ، ويسهم بشكل أو بآخر في التطورات التي تطرأ
على الشخصيات الرئيسة في الدراما .

وفي هذا الحوار بين " ناشد أفندي " و " المعلم شهده " فى نهاية المسرحية ما
يوضح ذلك . على ما في الحوار من فارق وإضح بين انتظار كل منهما .

ناشد أفندي : ولية تغيير الأسم يا معلم ؟ .. تصدق بالرب .. انت ماشي في مكه ما
انتاش قدها .. حا تغضب فيها الحكومة.. هو انت قد الحكومة؟ يا راجل أوعى
لمصلحتك .. وسبيك من الجدعان دول.

المعلم شهده : سبحان الله .. وأنا ما لي ومال الحكومة يا ناشد أفندي .. أنا علقت لها
حاجة! مسيتها بشئ لا سمح الله .. قهوتي وغيرت اسمها حد شسريكي .
هو مين بيقتد عليها وينفعنى .. الملوك .. ولا للجدعان دول ؟ أهى دى

مصلحتي .. عرك شفت بسلامته صاحب الجلالة (يشير إلى القصر) نزل
من مراكبته وجه قعد هنا وطلب شيشة حمى والا شيشة عجمى .. والا
حتى واحد ينسون .

ناشد أفندي : يا راجل أفندي .. غير الاسم زي ما انت عايز .. لكن استني ثوييه لما
الحكاية نارها تبرد .. اصبر .. اصبر يا معلم .. تصدق بالرب .. أهو
إحنا بنكتب في الائتماس للحدائق ولسه ما حصلنا حاجة .. لكن صابرين
.. الصبر يا معلم أحسن دوا .

المعلم شهده : الصبر ! والصبر أشد منه .. دول قطعوا لي حبال الصبر .. دول
مرمطوني يا ناشد أفندي تصدق بالله .. صول مسلوع زي المصايبة ..
يـ .. يـ .. يضربني على قفايا حويشتمني قدام اللي يسوى واللي
مايسواش .. ويقول لي أنا المعلم شهده .. آه يا شعب جربوع .. أنا سكت
.. لكن عوكة الجدعان هبوا فيه هبة كثوا حايلكوه .. دول ناس قوادم
بصحيح ..

ناشد أفندي : انت وخلصك .. أهو أنا نصحتك والسلام انت مش قد الحكومة .. تصدق
بالرب أنا لما كنت في الحكومة ريس قلم الأرشيف

المعلم شهده : (غاضباً) حكومة ! حكومة ! إيه الحكاية ؟ هي كانت حماتي ؟ هو أنا كنت
اتجوزت بنتها. (١٠٦)

أما "عم موسى" فهو شخصية منتظرة أيضاً وتشبه في انتظارها انتظار "ناشد
أفندي" إلى حد كبير، فهو شريك "بدوي أفندي" الذي ظهر فجأة في أحد المآثم، تاجر
دموع!! اتفق مع بدوي أفندي على العمل سوياً، ولكن بعد سجن بدوي أفندي مع العمال،
قرر الأخير الانفصال بينما ظل عم موسى مصرّاً على هذا العمل حيث لا يجيد أي عمل
سواه متخذاً من القضاء والقدر وسيلة لذلك ، وأيضاً استخدمه الكاتب ليبرز التطور الذي
طرأ على شخصية بدوي أفندي داخل الدراما وأيضاً لإبراز القضية الرئيسية في النص ..
للمصراع بين الطبقات والعدالة الاجتماعية .

عم موسى : إحنا لقينا شغل تاني وما اشتغلناش ؟
الاستاذ سليم : اسمك ! أهى دي المسألة .

عم موسى : مسألة .. مسألة إيه يا استاذ .. أنا موش فاهم حاجة أبداً من كلامكم .. انتم زي اللي بيتكلمون باللاتودي .. تقول لي مسألة .. مسألة إيه ؟
الاستاذ سليم : مسألة الشغل .. لازم كل واحد منا .. أنا وانت وبدوي أفندي وسيد أفندي وألم خليل .. كل البني آمين اللي زينا يبقى لهم الحق في الشغل .. الحق في الراحة .. الحق في ..

بدوي أفندي : (مقاطعاً في حماس) في جوازہ .. الحق في جوازہ .. الحق في بيت .. الحق في قعدة على القهوة .. الحق في شيشة ..

عم موسى : ومن الذي يعطيك هاذہ حق ؟
الاستاذ سليم : الحق ما لوش رجلين علشان يجيبك لفاية الباب ، ويخطب . تقول له مين .. يقول لك أنا الحق .. تقوم تفتح له وتأخذه بالحضن .. لا .. الحق لازم تأخذه أخذ ...

عم موسى : أخده ؟ أخذه ازاي ؟ اخطفه يعني ؟ بقى هاذہ كلام يا ناس .. الدنيا قسم ونصيب يا استاذ والمكتوب للبني آدم هو اللي يجرى له .. فلان ملك (يشير إلى القصر) فلان غدير .. فلان وزير .. فلان شحات .. للمعلم شهده صاحب القهوة .. سيد صبي القهوة .. جناب حضرتك أبو كاتو .. أنا وبدوي أفندي على باب الكريم .. إرادة الله .. ملكه واحنا عبيده يتصرف على هواه .

الاستاذ سليم : ودخله إيه في الموضوع ده ؟
بدوي أفندي : أيوه صحيح .. ربنا دخله إيه في الموضوع ده ؟
عم موسى : استغفر الله في قلبك .. ويعدين معاك يا بدوي أفندي .. ربنا اللي كتب عليك الفكر والستر .. وكتب على غيرك الغنى يا أخي ..

بدوي أفندي : يا خالق الكون .. يا ناس ما تصدقوش حاجة من دي ... ده كله تزوير في تزوير .. كله وحياتكم علشان ما نفقش بقا .. علشان نفضل كده متربطين من غير رباط . (٢٠٧)

وكما بقى تاشد أفندي حتى نهاية المسرحية في عزلة كذلك كان 'عم موسى' الذي لم يفتح بأساليب 'بدوي أفندي' و 'الاستاذ سليم' الثورية متجهاً في طريقه هاتماً على وجهه على 'باب كريم' باحثاً عن ماتم يذرف فيه الدمع مدرراً في نظير أي مقابل !!

ناشد أفندي : وأنا إليه اللي يحترني في اللخطة دي هيه .. من الملوك للصناعية ؟ (يخرج)
..بقى ده كلام .. من الملوك للصناعية ؟ (يخرج)

سيد : الله ! هو ناشد أفندي راح فين ؟ قهوتك يا عم موسى
عم موسى : (وهو يقوم من مقعده كأنه يستيقظ من حلم مزعج) أنا خلاص معدش عايز حاجة من ريحتكم ... خلاص .. خلاص .. أه الكالو ..

سيد : حاسب على نفسك يا عم موسى..لوعى الباشا يمشيك كتير أحسن الكالو يتعبك ..وعندك واحد شاي لصاحب للجلالة (يقصد أحد العمال) سنار (٢٠٨) .

وتنتهى مسرحية لطفى الخولى " قهوه الملوك " بهذه النهاية التي تبشر بم عهد جديد وحياة جديدة في ظل ثورة العمال على طبقة البشوات التي آلت للمقوط وكما كان نعمان عاشور يفرض على مسرحياته نهايات متذبذبة بالواقعية الاشتراكية فعل لطفى الخولى نفس الشيء في عمل مسرحي شكل الانتظار بمدا من أبعاده حيث أسهم بجميع شكوله- في إبراز خط الصراع الرئيس في النص وألقى الضوء على القضية التي طرحها الكاتب.

١٢ - ١

تتعدد شكول الانتظار في أعمال سعد الدين وهبة - وهو من كتاب الواقعية الاشتراكية - ويمكن رصد ملامح الانتظار في معظم أعماله على سبيل المثال في "المحروسة" وفي "المبينة" و "كوبري الناموس" و"سكة السلامة" وكلهما مسرحيات كتبت بعد ثورة ١٩٥٢م ، وقد تناولت معظمها الواقع الاجتماعي والفساد السياسي في مصر قبل ثورة يوليو ، وأول ما يلفت الانتباه في هذه الأعمال هو اهتمام الكاتب الملح بتصوير حياة الجماهير للكادحة ، وما كانت تتعرض له من صنوف القسوة والظلم والاستغلال قبل الثورة . "المحروسة" تتعرض لأحوال مصر قبل ١٩٥٢ ، و"المبينة" تدور أحداثها في شتاء ١٩٥١ ، و"كوبري الناموس" تقع أحداثها في صيف ١٩٥١ ، و"سكة السلامة" تدور أحداثها في الوقت الحاضر - وكانت قد كتبت عام ١٩٦٤م .

ويمثل الانتظار عاملاً مشتركاً في هذه الأعمال ، فطلى حين يبدو الانتظار محصوراً في شكل واحد في "المحروسة" وفي "المبينة" تتنوع شكوله في "كوبري الناموس" و"سكة السلامة" .

يأخذ الانتظار في " المحروسة " شكلاً واحداً عند معظم الأشخاص وهو الانتظار الفردي السلبي ، فعلى الرغم من أن النص لا يتناول شخصية محورية تدور حولها الأحداث حيث لا تركز المسرحية [على فرد واحد يطلب منا كمنظارة أن نتوحد معه وتمثل فيه أنفسنا ، فهي توزع اهتمام المتفرج بين مجموعة من الشخصيات تصور الجوانب المتعددة للموضوع، وتعطي صورة درامية متكاملة للمضمون الفكري].^(٢٠٩)

فإن الانتظار تغلب عليه السمة الفردية بداية من "عبد أفندي" مدرس الإلزامي المنفعل سليل اللسان ومروراً بزوجة المأمور والمأمور نفسه ، ووكيل النيابة ، والضابط للجديد " سعيد " ، والعمدة ، ونهاية بالمتهمين " عبد الحميد " وأخيه " عبد المجيد " .

ومن خلال هذا الانتظار الفردي يطرح سعد الدين وهبة القضية الرئيسة في النص، وهي قضية الصراع الطبقي في مجتمع ما قبل الثورة ومن خلال هذا الصراع الطبقي تبدو التناقضات التي كانت سائدة في مجتمع ما قبل يوليو ٥٢ متأثرة بالنظريات الاشتراكية في الفن والتي [تقوم على أساس تصوير المجموع ، أو الفرد الذي تتحقق فيه نمطيته ويضم في سماته كل سمات المجموع ومثل هذه الشخصية في المسرح لا تتطلب من المتفرج توحداً ذاتياً ، بل توحداً جماعياً ، فهو لا يتوحد فيه سمات شخصية ذاتية ، ولكن سمات جماعية جوهرية] .^(٢١٠) وذلك على عكس [النظريات الرأسمالية في الفن والتي تقوم على تصوير الفرد وتتطلب من المتفرج أن يتوحد معه بحيث يجد فيه صورة لذاته ويبدو ذلك حتى عند أكثر الواقعيين تمرداً على الأوضاع الاجتماعية والخلقية في المجتمع البرجوازي كإيسنر مثلاً] .^(٢١١)

والصراع الرئيس في المحروسة هو الصراع بين السلطة والشعب ويتحقق هذا الصراع على أكثر من مستوى ، فالصراعات على التفاهات بين زوجة المأمور وزوجة وكيل النيابة على احتلال لوج في سوينما أو مرور التشريفة - تشريفة المولد النبوي - أمام بيت إبداهن قبل الأخرى [هو نفس الصراع بين " البوليس " والنيابة ، وبين الشعب الذي تمثل النيابة مصالحه والسادة الذين نصب المأمور نفسه قياً على مصالحهم ، وهو نفس الصراع بين عبده المدرس الإلزامي والمفتش الذي يستغله في شراء البيض والدواجن والزبدة وعلى مستوى الجماهير يجري الصراع بين المأمور والنيابة حول عبد

الحמיד المتهم الوحيد من بين الاثنين وعشرين مليوناً الذي يرفض أن يبيع أرضه للخاصة الملكية فتدبر له تهمة القتل لكي تسهل عملية التخلص منه والاستيلاء على أرضه [(١١)]

تبدو ظاهرة الانتظار واضحة في النص منذ بداية المشهد الأول حيث يتجمع عبده أفندي" و "الشيخ منصور" البجوح المهاود عند الخواجة " ينسون " ينتظران بقية الزملاء للشرب ولعب الورق يدور هذا الحوار بين " عبده أفندي " وبين " الشيخ منصور " يفهم منه أن عبده أفندي مهضوم الحق ، فهو يواجه تعنتاً من قبل " المفتش " الذي طلب منه رشوة وعندما رفض كتب فيه "المفتش" تقريراً أدى إلى نقله إلى آخر المديرية !! وعلى هذا فهو ينتظر من ينصفه من هذا الظلم .

منصور : يا أخى كنت اضطر ع المفتش اللي هفك تقرير ووداك آخر المديرية !
عبده : وأنا يعني مكت له .. وكتاب الله دا أنا هافه عريضة إمبراح حا تجيب داغه .
منصور : وكان لازمته يه ؟ ما كنت تجيب له اللي هو عايزه وتخليك في مطرح تلقط رزقك .

عبده : أجيب له اللي هو عايزه إزاي ؟ يعني أدور ع العزب أقول باللى عنده بيض ؟
متين بيضة !! يا أخى يطفحهم هو وقرابيه اللي كانوا حا ياكلوهم .

منصور : يعني أربع برايز كانوا حا يضلعوك ؟
عبده : أيوه يضلعوني . ثم حتى ولو كانوا ما يضلعونيش ، أجيب له إيه ؟ طلب الزبدة ، قلنا رطلين مش حاجة .. ياعبده الست علوزه رطلين زبدة حلوين ، جنباهم - قلنا الفلوس يمكن بكرة ، يمكن بعده ، وادى وش الضيوف - فأت يجيي جمعه ، ويعدين ياعبده (يقلب المفتش) ثم التسميم امتي ؟ يوم ثمانية ياحضرة المفتش - ياعبده ثم التسميم الجمعة الجاية ، أملاً وسهلاً يا حضرة المفتش... كل ده ولا أتى هنا .

منصور : وبتقول عندك مخ .. !
عبده : أنا في الحاجات دي مخي ثقيل قوي .
منصور : ما هو علشان كده ما افتش فالح .
عبده : طب بكرة تشوف .. إن ما كنتش أرجع هنا تاتي بقي لك الكلام .

منصور : وحا ترجع لزاى ا

عبده : حا اشتكى - حا اشتكى للعالم كلها .. للمنطقة ووكيل الوزارة والوزير ورئيس الوزارة .. وإن حصلت اشتكى للملك كمان . (٢١٢)

ومن خلال انتظار عبده أفندي الذي يرفع مئات الشكاوى المسؤولين دون جدوى يطرح سعد الدين وهبه أحد مظاهر الفساد المستشرية في المجتمع والتي يصادفها المجموع متمثلين في "منصور" وفي "الحكيمباشي" و"المعلون" و"الخولجا" حيث ينصحونه بالإذعان لرغبات المفتش إذ هي الطريقة الوحيدة لإفناء النقل ، ولكن عبده أفندي يعصر على عدم دفع الرشوة .

ومن خلال هذين الموقفين المتضادين - موقف عبده أفندي وموقف المجموعة - يتضح مدى الفساد المستشري في المجتمع ومدى السلبية والامتصاص لهذا الفساد . يظل عبده أفندي حتى نهاية المعركة ينتظر من ينصفه ، ولا يكف عن رفع شكوى هنا أو هناك إلى أن يرفع شكواه إلى الملك أعلى سلطة في المملكة فكان الرد السريع هو الرفض النهائي لعبده أفندي بعد أن قضى يوماً في سجن المديرية، وحقق معه في القلم السيامي وأسبوعاً في سجن الأجانب كل ذلك لأنه أساء الألب وأرسل الشكاوى إلى مقر الملك الخاص الأويرج^{١١}

الحكيمباشي : بعثها على نين ؟

عبده : (بثبات) على الأويرج .

الحكيمباشي : يا نهارك أسود .. ويعدين ؟

منصور : قول للدكتور كتبت إيه على الظرف .

عبده : يعني حا لكتب إيه ، ريان يقبل . كتبت اسمه وعنوانه .

الحكيمباشي : (كالمرحان) اسمه وعنوانه ..؟

عبده : أهوه . كتبت حضرة جناب الخولجا صوصه ومنه ليد مولانا الملك الصالح .

الحكيمباشي : وكتبت الصالح كمان ؟

منصور : ما هي الصالح دي اللي وفته في داهية .

عبده : وأنا جيت حاجة من عندي ؟ ما هي الجرائن اللي عماله كل يوم تقول

الصالح .. الصالح (٢١٤)

كان هذا أحد نماذج الانتظار الفردي السلبي التي وردت في النص . يأخذ الانتظار بعداً أكثر شمولاً عندما تحدث الواقعة بين " النيابة " و " البوليس " وإن كان هذا الانتظار منبعا الخوف على المصلحة الشخصية عند أفراد المجموعة .

عبده : دى السلطة القضائية والسلطة التنفيذية ، سلطتين من ثلاثة فى البلد ولقعين مع بعض .

المعاون : ما تلم لسانك يا وله .

عبده : (مستمراً) حقت محمد بيه كمان يخش المعمة دي .

منصور : ومحمد بيه ما له راخر ؟

عبده : موش النايب بتاعنا . علشان السلطة التشريعية تحن وتبقى الحكاية بزموط بالكلية .^(١١٥)

لا يكف سعد الدين وهبه عن ممارسة نقده للواقع الميئس والذى بدوره يشكل الواقع الاجتماعي في صورة كوميدية ساخرة ، هذه الكوميديا بدورها تريد من عمق الإحساس بالمأساة لدى المتلقي . يقرر أفراد المجموعة -بعد الواقعة بين النيابة والبوليس- عدم التجمع مرة أخرى عند الخواجا ينمون خوفاً من الوقوع ضحايا لإحدى السلطتين . وعلى هذا فهم ينتظرون نهاية الصراع بين السلطتين .

ومثال آخر لهذا الانتظار الفردي يبدو واضحاً في المنظر الثاني، حيث تنتظر زوجة المأمور ومعها أم عباس - الخاطبة - معرفة اسم أم الضابط الجديد "سعيد" حتى تتمكن أم عباس من عمل تمويذة (تكعبله) فى جمعة واحدة ويصبح زوجاً لابنة المأمور، ودوافع هذا الانتظار أيضاً المصلحة الشخصية، فزوجة المأمور تنتظر تزويج ابنتها من الضابط وأم عباس تنتظر من وراء ذلك تعيين ابنها عباس خفيراً!! وينتهي انتظار زوجة المأمور بالفضل، أما أم عباس فينتهي انتظارها بالنجاح ذلك لعدم استغناء زوجة المأمور عن خدمات أم عباس.

ويمكن ملاحظة نفس النموذج في المشهد الأول من الفصل الثاني عندما تنتظر زوجة المأمور وابنتها وأم عباس مجموعة من النسوة باتنين لينتظرن جميعاً التشريفه التي كان من المفروض أن تمر من أمام بيت المأمور احتفالاً بالمولود النبوي الشريف ، واستعداداً لذلك جمعت زوجة المأمور والنسوة ووزعت الشربات والحلوى ، ولكن ينتهي

الموقف بعدم مرور التشريفية من أمام بيت المأمور ومرورها من أمام بيت وكيل النيابة
فتصاب زوجة المأمور بالإغماء ويحول ضابط التشريفية للتحقيق !!

حرم المأمور : خير يا سليمان ؟

سليمان : التشريفية يا ست !

حرم المأمور : (في لهفة) ما لها ؟..

سليمان : موش جاية ...

حرم المأمور : (بانزعاج) ليه .. مولد النبي اتلفى ؟

سليمان : لا يا ستى .. الضابط حود التشريفية وصرف العسكر ...

حرم المأمور : راحوا فين ؟

سليمان : راحوا يا ستى .. راحوا .

حرم المأمور : يانهار أبوه أسود .. طب والمنتات . وكسفتي ؟ هو فات من عند وكيل

النيابة ؟

سليمان : أيوه يا ستى .

حرم المأمور : الحقوقي . (١١٦)

والكاتب باستخدامه لهذا الشكل من شكول الانتظار ، يلقي الضوء على خط الصراع
الرئيس في النص ، وينقد الوضع الاجتماعي والسياسي الكائن ، ويزيد من حدة التوتر داخل
الدراما بإضافة إلى أنه يمهّد للأحداث التي سوف تأتي وهي في معظمها مبنية على هذا
الموقف وأشباهه داخل الدراما .

وتبدو ظاهرة الانتظار الفردي السلبى أكثر وضوحاً في النص عندما يتحول
الصراع من صراع خاص بين شخصيتين مثل صراع عبده والمفتش أو زوجة المأمور
وزوجة وكيل النيابة إلى صراع عام - إن صح التعبير - بين السلطة والشعب ، بين من
يملكون ومن لا يملكون وهي في نظرى القضية الرئيسية في النص أو هو خط الصراع
الرئيس في النص ، وذلك حينما يبدأ التحقيق في جريمة قتل في تفتيش المحروسة وهو
ملك للخاصة الملكية ، اتهم فيها ظلماً * عبد الحميد * الفلاح الوحيد الذي رفض - يستأذنه
أخوه - أن يبيع أرضه للخاصة مما أثار أولي الأمر - الذين نصبوا أنفسهم مسئولين عن
مصلحة الخاصة الملكية - متمثلين في المأمور ومعاون البوليس والعمدة وجميعهم يسمون

من وراء ذلك إلى تحقيق مآرب شخصية بحتة لتقريبهم أكثر من السلطة ، ولذا يصبرون على تلغيق التهمة لعبد الحميد الذي ينصره وكيل النيابة باعتباره مثلاً لمصلح الشعب ومعه "معيد" الضابط الجديد الذي يمثل نموذجاً لجيل جديد من ضباط البوليس يتمسك بالقانون، والصراع هنا بين الطرفين ظاهر وخفي والضحية هو المتهم الذي يظل حائراً طوال المسرحية بين البراعة أو المسجن، فكلما أفرجت عنه النيابة لعدم كفاية الأدلة اخترع المأمور دليلاً لمجنه ، وعندما يفضل المأمور في إحكام الدائرة يقوم بعملية اعتقال للمتهم من أجل إرضاء السلطة على المستوى العام وإذلال وكيل النيابة والضابط "معيد" على المستوى الخاص .

والصراع بمستوياته العام والخاص يبرز الفساد المستشري في مصر المحروسة قبل الثورة ، ولذا يصبح انتظار " عبد الحميد " وأخيه " عبد المجيد " انتظاراً مؤثراً في البناء الفني للنص يسهم في دفع الصراع إلى الأمام، فإذا كان انتظار عبده أفندي وانتظار زوجة المأمور وانتظار (ثلة الأوس) أسهم في كشف خط الصراع عن نفسه داخل الدراما، فإن انتظار "عبد الحميد" و "عبد المجيد" يسهم في دفع هذا الصراع واتساع دائرته فينقله من الحيز الخاص إلى الحيز العام ومن ثم يمكن القول بأن الانتظار - على ما فيه من سمات فردية تغلب عليه - جزء لا يتجزأ من البناء الفني للنص، إضافة إلى تمكن سعد الدين وهبه من أنواته الدرامية متمثلة في واقعية الحوار و واقعية اللغة ودقة رسم الشخص ، وربما يرجع ذلك إلى ارتباط الكاتب الوثيق بهذه الفئات حيث كان يعمل ضابطاً للشرطة ولفترة غير قصيرة الأمر الذي جعله يتأثر بما كان يشاهده في حياته اليومية كضابط بوليس يبدو ذلك في معظم أعماله على سبيل المثال [المحروسة - المبينة - المصامير - ٧ سواقي - بابا زعيم سياسي] .

المعاون : بمن سماعتك روق دمك . ولوقت نشوف صرفة . هو يعني قرار النيابة نزل من السما !

المأمور : أصله زودها خالص . دي ثالث مرة نمسك فيها المتهم ويروح هو ساويه . أول مرة ممسكناه وفيه شاهد رؤية قال لا.. إفراج .. قلنا طيب .. جينا السلاح بعد جمعه قال إفراج السلاح المضبوط خرطوش والقتيل مات بالرصاص . جينا له السلاح الرصاص .. وأهو يبفرج عنه أناعاوز أعرف أفراج عنه ليه ؟

الضابط : تقرير الطبيب الشرعي وصل . وفيه إن السلاح المضبوط موش هو اللي
استعمل في الحادث . (٢١٧)

وأمام إصرار المأمور على حبس المتهم وإصرار النيابة على الإفراج عنه ، يلجأ
المأمور إلى دليل قاطع وهو إجبار المتهم على الاعتراف والاعتراف سيد الأئمة ، وفي
الحالين سيدفع عبد الحميد الثمن .

المأمور : يعني عاجبك الشحططة دي .. النيابة تفرج عنك ولحقا نحبسك .. هي تفرج
ولحقا نحبسك .. عاجبك كده ؟

المتهم : لا .. موش عاجبني .

المأمور : أنا كمان موش عاجبني .. وعابذك تستقر .

المتهم : استقر إزاي ؟

المأمور : يعني تقعد في حته واحده على طول .

المتهم : أنا عاوز أروح بيتي وغيطي وأهلي .

المأمور : ما انت بلزن الله حا ترجع .. إنما بقى لحد ما ترجع لازم تستقر .

المتهم : استقر إزاي ؟

المأمور : يعني تقعد في حته واحده .

المتهم : ليه ...؟

المأمور : لأن الاستمرار أحسن ولا عاجبك الشحططة دي .

المتهم : أهو كله ولحد .. ما دلم محبوس .

المأمور : يعني تقعد قد كام شهر كده ويعدين تخرج .

المتهم : وكام شهر ليه ؟ أنا ما عملتش حاجة .

المأمور : أنا ما بامسلكش دلوقت عملت ولا ما عملتش . أنا بقول يعني عندك مانع تقعد

عندنا هنا كام شهر ؟

المتهم : طيب وأهلي ، وزراعتي ، وبيتي ، وبهائماتي ؟

المأمور : ما هو حا تطلع تزوج لهم .. هو لحقا حا نكلهم .

المتهم : طيب واستني في السجن كام شهر ليه ؟

المأمور : ليه قلت لي ليه .. ما تقول له يا حضرة المعلنون .

المعاون : دى خدمة طالبتها منك مساعدة الليه المأمور ، وانت عارف الليه المأمور عزيز
علينا قوى، وما حدش يقدر يرد له طلب قلت يه ؟
المتهم : أنا رقبتي لليه المأمور . (٢١٨)

ويمكن ملاحظة الانتظار بشكل أو بآخر من خلال ضغوط المأمور على المتهم
وإجباره على الاعتراف بجريمة لم يرتكبها مستغلاً سذاجته واستسلامه التام تارة ، وعن
طريق تهديده باعتقاله واعتقال أخيه ، وسجنهم ، بل ونفيهم إلى جبل الطور !! وفي ظل
ذلك لا يملك عبد الحميد سوى الانتظار .

المأمور : هو لما يفرج عنك تبقى القضية ما فيهاش متهم .

المتهم : طيب ما تذكروا عليه .

المأمور : (بغضب) واحنا مستنيينك تقول لنا ، ملحنا دورنا ما لقيناش .

المتهم : طيب وأنا ذنبي يه ؟

المأمور : ولا حاجة .. أهى جات فيك قضاء وقدر .. ربنا عايز كده .. انتت مؤمن
وموحد بالله .

المتهم : الحمد لله رب العالمين .

المأمور : تفكر لو كنت برئ ربنا حا يمسبك في السجن .

المتهم : لا .

المأمور : خلاص .. ما دام أنت برئ يبقى ربنا حا ينجيك .

المتهم : ما فيهاش كلام . (٢١٩)

ينتهى الموقف باعتراف * عبد الحميد * تحت التهديد ، ويُرسَل إلى النيابة وفي نفس
الوقت تحدث مفارقة أخرى تبين مدى الفساد المستشري في السلطة ، فبعد إجبار عبد
الحميد على الاعتراف يرسل عدة المحروسة إشارة مفادها اعتراف عبد الحميد شقيق عبد
الحميد بجريمة القتل .. مما يدفع ببطلان القضية وتمنح النيابة عبد الحميد وأخاه حريتهما
من جديد !! .. ولكن هيهات أمام إصرار المأمور !! الذي يستصدر قراراً من وزير
الأدخلة باعتقالهما وإرسالهما إلى جبل الطور ليواصل انتظارهما من جديد !!، ينتهى
الصراع بين المأمور ووكيل النيابة على المستوى الخاص بنقل كل منهما إلى مكان آخر
المأمور إلى البحيرة - التي يوجد فيها نفقش آخر تابع للخامسة الملكية - ووكيل النيابة

إلى أسبوط . ولكن الصراع على المستوى العام لم ينته بعد فالفساد يملأ المحروسة والتي ترمز لمصر كلها .. وإذا كانت المحروسة المركب قد حلت مشكلة مصر كلها قديماً عندما رحل عليها الخديوي إسماعيل فإن المحروسة " التفتيش " قد حلت مشكلة الصراع الفردي بين وكيل النيابة والمأمور وكلاهما حل مؤقت لتنتهي المعرجية بانتظار صامت من جميع الأفراد .

سميد : ما هي المحروسة برضه سبق حلت مشكل كبير .. إنما كان حل مؤقت ،

المعاون : مشكل ليه تبقي .. ؟؟

سميد : مش قصدي تفتيش المحروسة .. دي محروسة ثانية ...

منصور : هو فيه محروسة غير بتاعتنا دي ؟

سميد : الثانية مركب ... اسمها المحروسة .

عبد : (مقاطعاً) عارفها .. اللي اتفتى عليها الخديوي إسماعيل ؟

سميد : عليك نور .. أيوه هي دي حلت المشكلة بتاعت البلد لكن طلع حل مؤقت !! ..

عبد : يا ما نفسي تقوم المحروسة دي برحلة ثانية زي بتاعة زمان .. وكنايب الله

المرة دي حايكون حل مؤبد .. بس تقوم ..

منصور : ما بس يابوله .. أنت كلامك كثر وما بتقلش . هناد معاك ..

عبد : (لايبالي بالشيخ) أبو فصاده ريسها ولقط الأعى حارسها . (١١٠)

١ - ١٣

يأخذ الانتظار في "السبسة" نفس الشكل السابق في المحروسة ، فالمسبسة تدور أحداثها في قرية كوم الأخضر وهي تجسيد حي لمصر كلها بما فيها حينئذ من مأس وطفان حيث يجد " المسكري صابر " قبيلة في قريته - يتمرف عليها من خلال عمله كجندي في الجيش سابقاً - فيبلغ " الصول درويش " الذي يتصل فوراً بالمركز مبلغاً عن وجود القبيلة، وفجأة تشرق القبلة ، وأمام خوفهما من السلطة يضعان بدلا منها قطعة حديد صدنة، تأتي النيابة للتحقيق فيقرر خبير المفرقات أنها - قطعة الحديد الصدنة - قبيلة شديدة الانفجار !! كي يكسب من وراء ذلك مكاسب خاصة ، بينما ينتظر كل من " صابر " و "درويش" انفجار القبلة الحقيقية في أية لحظة !! وفي ظل هذا الانتظار أيضاً يطرح سعد الدين وهبة القضية الرئسية في النص وهي تصوير الفساد الاجتماعي الذي

ينخر في عظام المجتمع ، والصراع الطبقي بين من يملكون ومن لا يملكون ، والانتهازية هي السمة الغالبة على معظم الأشخاص في النص، (درويش، فتحى، فردوس، جليلة) وكلها شخصيات من القاعدة العريضة مهتة للسلطة طريق للظلم والظلميان على الطبقة الكادحة "طبقة السبعة" من أجل الحصول على مكاسب شخصية ، درويش منذ بداية المسرحية لا يبغى شيئاً سوى إرضاء الأمور والحكماء الذي لا يكف عن طلب رشاوى.. أبسطها (بلع نصف أسود ونصف أصفر) من أجل ابنته الحامل والتي تتوحم عليه .. ودرويش لا يملك إلا التنفيذ والبحث عن البلع !!...

درويش : طب أفرض أسود كله في السكة .. والا عصى وسود وشنا ولا اسودش .
عبد الواحد : أنا عارف بقى.. هات لهم بلع وخلص .. وأنت يعني كنت مغسل وضامن جنة ..

درويش : أيوه يا عبد الواحد .. ما هي المصيبة هنا .. ما هو لازم أكون مغسل وضامن جنة كمان .. أمال أكل عيش إزاي ..

عبد الواحد : يادرويش ألهدي الأرزلق على الله ..
درويش : ما هي على الله مباحته وتعالى..إنما يعني دا الحكماء هو اللي طلب..بنته بتتوحم بالقول لك .

عبد الواحد : ودي شورة ليه الهباب دي .. ما تتوحم على حاجة موجودة ..
درويش : إفرض ما جبتهلش البلع اللي هي طاباه وهرشت .. في وشها مثلاً .
عبد الواحد : في وشها ؟

درويش : يعني عايز ابن بنت الحكماء يطلع في وشه بلعه نصفها أصفر ونصفها أسود

عبد الواحد : لا ما يصحش .

درويش : طب أعمل ليه في الشوره الهباب دي .. أصل ليه يا أخواتي طب دانا انتقلت من إيشواي في سطية . (٢١١)

وخوف درويش وقلقه المستمر هو الذي دفعه إلى وضع قطعة الحديد بدلاً من القبلة - !! وينتهي به الأمر إلى خيانة " صابر " الذي أراد كشف الحقيقة ، فيتهمه درويش بالجنون مقابل أن يقتر من السبعة إلى الدرجة الثانية من درجات السلم الاجتماعي .!! يبدو

الانتظار أيضاً متمثلاً في انتظار " صابر " الذي يخشى من انفجار القنبلة الحقيقية فسي أي وقت .. فالقنبلة المبروقة [معرضة للانفجار في أي لحظة وإذا استمر كتمان السر لتعرضت حياة الكثيرين للخطر المحقق .. هذا إذا أخذنا الحدث على المستوى الواقعي أما إذا نظرنا إليه من الناحية الرمزية لتأكدنا أن القنبلة المبروقة ليست سوى الثورة المشتعلة في وجدان الشعب تبحث عن منفذ لها .. كما يبحث صابر عن منفذ لمره حتى يستريح من عناء كتمانها .. وكما أن صابر لا يستطيع تحديد مكان القنبلة .. فكذلك لا يمكن حصر نطق الثورة [(٢٢)] وفي ظل هذا الانتظار تبرز صور كثيرة من صور الانتهازية في المجتمع سواء على مستوى السلطة أو على مستوى بعض أفراد الشعب ، أما انتهازية السلطة فيتمثلها الحكمدار والمأمور وخير المفرقات وحتى المحقق .. ويكفي دليلاً على ذلك هذا الحوار الدائر بين الحكمدار والمدة والمأمور وهم جميعاً ينتظرون الحصول على متهم تلقى له القضية - قضية وضع القنبلة - وأمام ضغط الحكمدار على المأمور والمدة يجب على المدة إطعام رجال الأمن جميعاً لحين الحصول على متهم .

المدة : يا حضرة المأمور دول أربعين .. أربعين راجل .. كل واحد باسم الله ما شاء الله يهد في الحلقة ثلاث أرغفة .. غير الغموس (يلتفت مستجداً بمن في الحجر) غير الغموس يا لغواتي .

المأمور : وللاقي دا أنت راجل كريم ..

المدة : كريم إزاي بس يا حضرة المأمور .. دول أربعين غير المراسلة والامسطى السواق ..

الحكمدار : اسمع يا راجل أنت .. إذا ما كنتش قلدر تصرف على المودية سببها ما حدث غاصبك ..

المدة : أسببها إزاي يا سعادة الباشا ..

الحكمدار : أنت عارف للقانون بيقول كده .. إطعام أهل الحفظ من واجب المدة واحنا ما بتعدناش القانون .. أنت فلكر بنشحت منك (٢٣)

تلقى لتهم جزافاً فتم القبض على "عبد التواب" و "رشوان" و "مفوظ" وكلهم أبرياء لا ناقة لهم ولا جمل .. وأثناء التحقيق يمرض سعد الدين وهبة -مظاهر الفساد المستشرية في المجتمع، فالسلطة متمثلة في "الضابط المحقق" و"الشاويش فتحى" المراسلة

الخاصة للحكمдар يغريان جليلة زوجة رشوان تنسقط في الخطيئة بعد أن أوهماها بأن ذلك هو الطريق الوحيد لإظهار براعة رشوان وكل ذلك يتم في الظلام على ما في الظلام من دلالة رمزية للظلام الأكبر الذي يعيش فيه الشعب .

ويمكن ملاحظة الانتظار بشكل أو بآخر في موقف جليلة أوسقطتها كما يرى بعض النقاد^(٢) وفي نظري يمكن اعتبار جليلة نمط من أنماط الانتهازية السائدة في النص ، إذ إن الدافع لمسقطتها هو تبرئة زوجها وخروجه من السجن ، وعلى هذا فهي نمط يمثل الخيانة لطبقها ، فهي على الرغم من تحذير "الشاويش صابر لها من الوقوع في الخطيئة فإنها من أجل مصلحتها الشخصية منقطت ظناً منها أنها تستغل السلطة لصالحها فقامت بالفعل عن وعي وبإصرار ، ومن ثم فهي قد قامت بالفعل أثناء انتظارها خروج زوجها من السجن .

جليلة : مساء الخير يا عم صابر .

صابر : مساء الخير يا جليلة .. رياحة فين .. وش الفجر ..

جليلة : رياحة .. أنا مش رياحة ...

صابر : آمال ليه لآلي مطلمك م الدار دلوقت ..

جليلة : مش عارفة ...

صابر : طب روجي نامي ... رينا ينجيكي من شر الليل ..

جليلة : بالقول أروح النقطة يمكن رشوان يكون عايز حاجة .

صابر : رشوان .. طب وحتلولي رشوان إزاي يا جليلة في المعاعة دي ..

جليلة : أكلهم من برة .

صابر : ماحدش صاحي دلوقت .. روجي وابقى تعالى للنقطة الصبح وأنا اشوف لكى

تصريفة ...

جليلة : بس بقولك أروح دلوقت وأهو الشاويش قحي هناك يمكن يخليني أوصل له ..

صابر : الشاويش قحي حيوصلك بس مش لرشوان ..

جليلة : دا بآين عليه راجل طيب ...

صابر : روجي اعقلي يا جليلة

جليلة : دهمه يا عم صابر ... أنا رياحة أشوف رشوان .

صابر : روجي مطرح ما أنت رليحة ... (٢٢٤)

وفي ظل هذا الانتظار تحدث عدة مفارقات .. أهمها انقلاب الموازين - إن صح التعبير - داخل الدراما وتتطور المفاجئ للشخصية وتحولها من النقيض إلى النقيض، فحين تسقط جليلة في الخطيئة وهي الشريفة ترفض "سالمة" المومس ابنة الليل المسقوط من أجل قضبة أبناء بلدتها الأبرياء، فقد امتنعت عن شهادة الزور عليهم متحدية المسلطة رافضة تحريض أمها "فردوس" على الخيانة وكأن وجود القنبلة وتوقع انفجارها في أية لحظة هو العامل المؤثر في دفع سالمة إلى طريق الاستقامة والذي دفعت ثمنه السجن بعد ذلك .

فردوس : هو مش أحسن من الفلاحين دا تحب الفلاحين معلم في جنتك أهوه ...
سالمة : بكيفي .

فردوس : والله ما أنا فيتاهلك ...

سالمة : أصلي اللي أنت عايزاه ... روجي له تاني ..

فردوس : بتكوزي يا أم سفه .. بتكوزي على أمك .. أنت فلكره نفسك أحلى مني ..
طب والنبي دانا يشتيني الملك غيرش رجالة الأيام دي طالعين في المسايط كل واحد علوزه عيله بهشكها ..

سالمة : يمكن لما يشوفك يغير رأيه ..

فردوس : حاضر يا سالمة..حاروح له..إتما وطرب المعلمين ما أنا فيتاهلك..يا بنتي دا انتي عارفه إحنا قعدين هنا إزاي .. دا خفير بلدة يزقنا برجله يوقعنا في الترة .. يبقى بيه زي ده تتلمري عليه..

سالمة : (بغضب) قلت لك مش رليحة ..

فردوس : حاضر .. حاضر يا سالمة .. حاضر (تخرج)

سالمة : يعني يرضيك كده يا عم صابر .

صابر : طب وانتي مش عايزه تروحي ليه .. انت مش لمولخذه ...

سالمة : ليه يا عم صابر ..أني لمولخذه..إتما يعني اللي لمولخذه دي ما بجيش عليها
ساعة بقول لا (٢٢٥)

أما صابر فيعيش في قلق وتوتر ، فهو في صراع بين ضميره الذي يملئ عليه قول الحقيقة وإنقاذ الأبرياء وبين الواقع القاسم الذي شارك فيه مرعاً تحت ضغط السلطة ، فيكون انتظاره في أول الأمر بمثابة انتظار للخلاص من عذاب الضمير ، ولعل هذا الحوار بينه وبين درويش يوضح انتظار كل منهما وكلا الانتظرين انتظار فردي سلبى يسهم في دفع الصراع وتوتر الشخصية .

درويش : اسمع يا صابر .. انت راجل عاقل .. اتسى الموضوع ده .. وتشوف مصلحتك ومصلحة ولادك أحسن .

صابر : طب والعيال اللي في السجن والناس اللي حتموت ...

درويش : يا أخي مفيش حد حيموت .. انت حتقدر البلا قبل وقوعه ..

صابر : يا درويش أفندي الحكاية بالمقل .. فيه قبلة موجودة دلوقت في البلد مش يجوز تفرقع في حد تموته .. عيل صغير حيلة أمه .. ولا راجل كبير بييجري على ولاده .. ولا صبية عايزه تفرح بشبابها .

درويش : طب ما يمكن القبلة الأولانية زي الثانية حتة حديدة .

صابر : لا.. الأولانية قبلة بصحيح ..أنا شليفها بعيني وعارفها ..

درويش : طب عشان خاطري اتسى الحكاية ولوعى تقول لحد ..

صابر : مش حاجبي لي نوم إلا لما ألقاها

درويش : انت باين عليك اتهيلت ..اعرف خلاصك .. بس أنا بقولك أهوه لو فتحت يمسك بكلمة واحدة حاوريك وحاوريك في داهية .

صابر : يا ريت .. ياريت حد يوديني في داهية عشان ارتاح دا الشريطين على دراعي

كأنهم حنشين عالين يقرصوا فيه . (١٢٦)

وفي ظل البحث عن القنبلة وانتظار العثور عليها ، وبعد أن سجن المتهمون ظلماً وبعد أن سقطت جليلة في الخطيئة يسرق الشاويش فتحي عشرة جنهيات من الشيخ سيد وهي تحويشة العمر^{٢٢٣} التي كان ينتظر أن يفتح بها دكاناً هو أمله الوحيد في الحياة . فلم يجد مكاناً آمناً أكثر من (تكمية العنب) الموجودة أمام نقطة البوليس الأمر الذي يدفع صابر إلى الاعتراف بالحقيقة .

صابر : حا نقول إيه يا شيخ سيد .. ح نقول إن شاويش الحكمدار ذاته مرق منك انتت عشرة جنهيه .. مين حيصقق إن الشاويش يسرقك انتت ...
سيد : دا اللي حصل ..

صابر : يعني يا شيخ سيد ... نقول البغل في الإبريق ...

سيد : آمال أعمل إيه .. مش انتت عارف أنا لامهم لزاي ... (بيكي)

صابر : لاحول ولا قوة إلا بالله .. دي بلينها فرقعت .. الشيخ سيد ضاعت فلوسه .. وجليلة ضاعت هي رخره وأنا مش قادر أقول البغل في الإبريق .^(٢٢٤)

لايجد صابر مفرأ من الاعتراف بالحقيقة .. وعلى الفور يتهم بالجنون ، تنتهي المسرحية والجميع ينتظرون على رصيف المحطة القطار الذاهب إلى المديرية بعد أن تجمع المتهمون الثلاثة الأبرياء على الرصيف استعداداً لترحيلهم إلى السجن في حراسة مشددة . وكذلك " صابر " متجهاً إلى مستشفى الأمراض العقلية مستسلماً لمصيره ، وسالمة هاربة من الواقع المتعفن المحيط بها ، أما درويش فينتظر القطار بعد أن أصبح من أبناء الدرجة الثانية تاركاً المبنسة لأهلها ، وقد استخدم الكاتب الرمز هنا فعلى الرصيف إماكن لركاب الدرجة الأولى وآخر لركاب المبنسة وثالث لركاب الدرجة الثانية، وهؤلاء هم الانتهازيون الوصوليون ، بحيث يمكن أن تتغير أوضاع الطبقة الأولى والثالثة إذا تغير وضع القاطرة بالنسبة للمربات وأما ركاب الدرجة الثانية فهم وحدهم الذين يستطيعون الاحتفاظ بمكانتهم الوسط في الحالتين]^(٢٢٥)

الناظر : درجة أولى هنا (ويشير ناحية الحكمدار والضابط) ودرجة ثانية هنا (ويشير ناحية دويش وفتحي) ودرجة تالته والمبنسة هنا (ويشير إلى ناحية المتهمين وصابر).

صابر : ما تبجي معلما يا درويش أفندي فيز السبنسة .. طب ما انت كنت كده .

فتحي : بس يا صابر سيب درويش أفندي في حاله .

صابر : أنا عمل عليه هو .. دي عشرة عيش وملح .. انت عارف احنا راكبين السبنسة ليه يا فتحي ؟

فتحي : لا يا صابر عرفنى ...

صابر : عشان الوابور هنا (يشير إلى ناحية الدرجة الأولى) وما دام الوابور هنا تبقى درجة أولى هنا وتبقى السبنسة هنا . لكن إذا جه الوابور هنا (يشير ناحيتهم)

تبقى احنا درجة أولى ودرجة أولى تبقى سبنسة .

فتحي : طب يا صابر كفاية

صابر : إنما درويش أفندي الوابور بييجي هنا (يشير) بييجي هنا (يشير) درجة ثانية هي .^(٢٢٩)

تنتهي المسرحية بانتظار صابر وطبقة السبنسة من يخلصهم من الواقع الفاسد ، ويخلصهم من تحكم أبناء الدرجة الأولى في مقدراتهم يرد ذلك على لسان صابر في نهاية المسرحية .

صابر : برضة مش حتهرب يا درويش أفندي لا انت ولا البشوات والبهوات بتوعك .. هتهربوا تروحوا هين .. القنبلة حتترقع وتجبب عاليها واطيها .. الأرض كلها قتابل .. القطر مليون قتابل .. بلدنا اتزرعت قتابل وخلص .. وحتترقع وتجبب اللي قدام ورا واللي ورا قدام .. البريمو حيقى سبنسة والسبنسة حتبقى بريمو^(٢٣٠)

إنهم ينتظرون جميعاً [الخلاص من قهر السلاطة، وينتظرون العدالة الاجتماعية وعلى الرغم من أن سمات الواقعية الاشتراكية واضحة في حديث " صابر " هذا ، لكنه يتصمن أيضاً الانتظار الذي يأخذ شكل الانتظار الخاص بالمجتمع الزراعي ، إنه انتظار سلبى - إن صح التعبير - فالمنتظر هنا لا يفعل شيئاً سوى الانتظار ، وهذا الحكم ينسحب على " صابر " الذي يمثل قطاعاً من الشعب ، وإن كان قد حاول أن يبحث عن القنبلة في قريته " الكوم الأخضر " لكن هذه المحولة تمثل فرداً ولا تمثل نمطاً]^(٢٣١)

لما مسرحية "كوري النلموس" فتتور أحداثها عند الكوري ، والكوري هنا يمثل همزة الوصل بين مجتمع القرية الزراعي الإقطاعي بما فيه من ظلم واستعباد وبين مجتمع المدينة الصناعي بما فيه من صراعات رأسمالية، ورمزية المكان هنا [مرتبطة برمزية الشخصيات بوسط كل المضيعين في الأرض - النص ، الرقيقة التي تتحول لمومس ، والدرويش السليبي ، والفلاح المهضوم الحق - تجلس خضرة في انتظار ما ينتقلها من وحدتها. فهي التي تؤوي الجميع وتبحث عن رجل ينفذها وهي تساعد الفدائيين وتقسم بمق الإحساس والتبل والكفاح ولم يكن لاختيار اسمها غفوا ، فهي رمز لمصر التي تؤوي الجميع على أمل أن يظهر من بينهم رجل] (٣٣٦) . رجل خالق بها ، فهي تصرخ وتنادي في منتصف الليل نداءها الذي يتكرر أكثر من مرة في النص " أجب لكالك منين يا ورور " .

وظاهرة الانتظار واضحة في النص حيث يمكن ملاحظة أنها تلقت بصورة رأسية - على مستوى خط الصراع الرئيس في النص - داخل الدراما وتمتد أيضاً بصورة أفقية عبر شخوص المسرحية جميعاً... فلا يكاد يخلو نميج شخصية من الشخوص من هذا الخط أو ذلك. مع تفلوت أهميته بطبيعة الحال من شخصية إلى أخرى فعلى حين يمثل الانتظار الخط الأساسي في بناء شخصية عبد الأحد مثلاً بشكل خطاً أقل أهمية في بناء بقية الشخوص وهكذا... بحيث لا يكاد [يخلو موقف من موقف المسرحية من تأكيد إصماننا بهذه القومة - الانتظار -] (٣٣٧) .

وتتعدد أشكال الانتظار في "كوري النلموس" حيث إنرى ما يمكن أن نسميه الانتظار الميتافيزيقي ونرى شكلاً من أشكال الانتظار مرتبط بحركة الحياة وجيئافها ، فالمنتظر سوف يأتي، ولكن حين يحين وقت مجيئه، وهذا الشكل بدوره إيجابي وسليبي، فالإيجابي فيه فعل ويحث ، أما السليبي فالمنتظر لا يفعل شيئاً سوى الانتظار] (٣٣٨) .

يمكن ملاحظة الانتظار الميتافيزيقي في المسرحية عند شخصية "عبد الأحد" الدرويش ، منذ بداية المسرحية والدرويش له تعليقاته على حوال شخوص المسرحية ، تفتح الستار في البداية على الشيخ على وهو يحكي قصص خيالية للفلاحين مستغلاً

مذاجتهم من أجل الحصول على لقمة العيش ، فوحكي لهم عن سبع قتله وسلخه في
أسبوط * ويتدخل عبد الأحد في الحوار معلقاً بعبارات غير مفهومة .

على : بس أنا طلعت من أسبوط بعد العصر . في صفاري شمس كده والدنيا ضلمست
على وأنا في البراري .

فلاح : البراري .

على : في أسبوط . أنا مايتي كده بصيت لقيته قاطع السمكة وعينه بتطلق شرار .. أنا
رحت متسمر في مطرحي .. أنا قلت في عقل بالي يا رب . إذا كان جنان
أحرقه بحق من بدع الليل والنهار .

فلاح : هيه .

عبد الأحد : هي .. موجود .. هي .. هي .

على : جايك كلامي .. السوار يخ كان طالعه من عينيه .. دخل على
.. دخلت عليه .. وكل واحد منا حاطت عينه في عين أخوه .

فلاح : وبعين يا عم على .

على : وبعين هو حصلني أنا سمريت رجلي في الأرض وكان معليا صرة .

فلاح : صرة ؟

عبد الأحد : وما تدري نفس ماذا تكسب غداً .. وما تدري نفس بأي أرض تموت . (١٣٥)

ولا يكف عبد الأحد عن التداخل في الحوار معلقاً بعباراته وكأنه يقوم بدور
[الكورس الذي يعلق على ما يدور حوله وما يسمع من كلام . ويعطي للحديث أبداً
ميتافيزيقية ، أو يكسبه مساحة من المجهول ، للمجهول الذي ينتظره الجميع] (١٣٦) .

على : ورحت طابق بلادي طابق . بلادي (الفلاحون يضغطون على اسمائهم) لجد
روحه ما طلعت .

النص : (لأحد الفلاحين) هو مين ؟

فلاح : (بغضب وعتاب) السبع .

النص : سبع (ينظرون في خوف) ..

على : لحد روحه ما طلعت .. ورحت سالخه .

النص : سالخه ؟

على : طلعت المطوره من جيبى ورحت سالخه

عبد الأحد : مشيناها خطى كتبت علينا ومن كتبت عليه خطى مشاها . (٢٣٧)

لا يكتفى عبد الأحد بالتعليق على هذا الموقف فقط ، بل ويتدخل في معظم حوارات الشخصوس كلما وجد بينهم بكلمات غريبة لا يفهمها بقية الشخصوس .

عبد الأحد : عشرين سنة - عشرين سنة يا شاويش محروس وهوقاعد على السطوح ومغطي وشه ولاحد شافه أبداً .

محروس : هو مين يا شيخ عبد الأحد ؟

عبد الأحد : شيخ العرب .. مدد يا بدوي . (٢٣٨)

ويعد بعض النقاد شخصية ' الشيخ على ' وشخصية ' عبد الأحد ' [نموذجين يجسدان الضياع والهروب من الواقع ، فالأول يهرب من عقم حياته الواقعية الحقيقية إلى خيالات واساطير يخلقها في ذهنه البالغ النشاط والذي لم يستطع أن يحقق له أي رجاء يصبو إليه . فسطح به في دنيا من البراري يخرج له فيها أسد يضع يده في عنقه ويعتصره ... إلخ وهكذا يهرب من هذه الدنيا خالقاً لمساميه مجالات يهربون فيها هم أيضاً . ويدفعون له ثمن ذلك لفافات تبغ وطعام ، والثاني هارب إلى العالم الآخر - هارب إلى القدر وانتظار اليوم الآخر ، فقد انتهت به خطى حياته إلى هذا المكان .. فرفض أن يسير خطوة أخرى .. وطفق يجمد ويخلق لنفسه عالماً من البركات والمعجزات والتأملات الصوفية - تهرب به من هذه الأرض إلى عالم الجنة بحورها وولدانها وأرائكها - أي النعيم الذي لم يستطع أن يعيشه في الدنيا ، فتوقف عن الحياة وأخذ يحلم به في الآخرة] (٢٣٩) .

وهذا الشكل من شكول الانتظار - الانتظار الميتافيزيقي - ينقده الكاتب على لسان 'النص' وهو نشال انضم إلى قافلة الضياع التي تألويها 'خضرة' في عشتها عند الكوبري .

عبد الأحد : مشيناها خطى كتبت علينا ومن كتبت عليه خطى مشاها

النص : الرجل ده طول النهار والليل يكلم عن المشى وهو قاعد مطرحة .. مشيناها . مشيناها مايقول قعدناها أحسن . (٢٤٠)

ولكن عبد الأحد رغم أنه يسير الخطى التي كتبت عليه فهو لا يزال ينتظر شيئاً ما ،

ولا يزال يراوده أمل غريب في أن يصل إليه شخص ما ، فيغير نظام حياته كيف ؟

ومتى؟ لا يدري ولكنه يأمل في حضوره ، فقد يفتح القام بآب أمل له في حياة أخرى غير التي يحياها .. فهو لا يعرف من أين أتى ؟ وإلى أين يسير ؟ !!
يوسف : أنت ملين ؟

عبد الأحد : من أرض الله يا ولدي - من أرض الله .

يوسف : أيوه عارف . كنت حين قبل ما تيجي هنا ؟

عبد الأحد : في أرض الله يا ولدي .. في أرض الله .

يوسف : يوه .. تكونش قتلت حد ؟

عبد الأحد : أي نعم .. قتلت يا ولدي .. قتلت من زمان .

يوسف : هو مين ؟

عبد الأحد : الشيطان يلودي . الشيطان .^(٢١١)

لا يفصح عبد الأحد حين ينتظره ، ولا عن صفاته أو هويته كل ما يفصح عنه أنه في انتظار " عبد الموجود " فهو دائم السؤال عنه ... وعن موعد مجيئه .

عبد الأحد : مشيناها خطي كتبت علينا ومن كتبت عليه خطي مشاها .

النص : ولانت يا شيخ عبد الأحد ... ما فحش حاجة انكتبت عليك أبداً ؟

عبد الأحد : انكتب يا ولدي .. انكتب .

النص : آمال ما بتمشيش إيه ؟

عبد الأحد : لما يوصل يا ولدي .. حا أمشي على طول .

النص : هو مين ؟

عبد الأحد : عبد الموجود يا ولدي .. عبد الموجود .

النص : ما يجي ويخلصنا .

عبد الأحد : حايجي يا ولدي .. حايجي .

النص : والله باين عليه حايفك .. وما هو جي^(٢١٢)

يظل " عبد الأحد " يردد طوال المرحلية أن " عبد الموجود " موف يأتي ويوصي

زملائه في عشة خضرة بأن يتركوا " عبدالموجود " ينتظره إذا جاء وهو بالخارج إذ إنه

هو الوحيد الذي يملك حل المشكلة ، ولكن " خضرة " بعد الضياع للتام لكل من حولها ..

وعلى رأسهم "سامي" تنقد كل أمل لها في الانتظار ، ولذا تواجه "عبد الأحد" بعدم جدوى انتظاره .

عبد الأحد : إذا جه عبد الموجود - أنا راجع على طول - خليه يستلقي .

خضرة : ماحش حايمستي هنا ... سامع .

عبد الأحد : قعد عشرين سنة مفطى وشه .

خضرة : (مقاطعه) ماحصلش .

عبد الأحد : حصل يا بنتي . حصل .

خضرة : ماحصلش .. ماحش عطى وشه .

عبد الأحد : ده كفر يا خضرة .. كفر .

خضرة : روح دور عليه .

عبد الأحد : حا يستلقي في الميعاد.. وأنا راجع . عبد الموجود وهو اللي حايل المشكل.

خضرة : ما حش حا ييجي .. وانت موث راجع . (٢١٣)

وقد يقول البعض إننا نلمح في الحوار السابق أصداء من مسرحية فيسي "انتظار جودو" لبيكيت ولكنني أجزم بأن الفرق واضح بين الانتظرين ، فانتظار جودو هو انتظار الله الذي لا يأتي وهونتاج لحضارة مفارقة في المادية - كما أشرت في الجزء الأول من البحث - أما انتظار عبد الأحد لشخص اسمه "عبد الموجود" [للجيم المضمومة ، والمد بعدها ثم الدال .. يجعل ذهن المتلقي يقارن بين حضارة زراعية لها أخلاقتها وقيمتها الروحية متمثلة في كلمة "عبد" وبين حضارة تعاني من فراغ روحي، والعبودية لله] (٢١٤) إضافة إلى ما في الاسمين - المنتظر "عبد الموجود" والمنتظر "عبد الأحد" من دلالة هي في الحقيقة الفارق الجوهرى بين الحضارتين .

ومن شكول الانتظار السائدة في المسرحية شكل الانتظار السلبي والذي يمثلته "انتظار الأم" و"انتظار الفلاح أبو تور" فالأم في المسرحية تنتظر ابنها العامل الذي قتل أثناء اشتراكه في مظاهرة صالية كان العمال يطالبون فيها بحقوقهم بعد أن لقي بنفسه في التربة هرباً من الرصاص الذي أطلق عليهم ، وقد رأت الأم هذا المشهد بنفسها ، مما أدى إلى وقوعها أسيرة حالة نفسية سيئة ترفض الواقع المؤلم بجميع أبعاده، وتمنى نفسها

بتغيير الواقع فهي [في الوعي تنتظر عودة ولدها ، وفي اللاوعي تذكر أنه مات غرقاً
كما رأته ، لذلك فهي لا تفعل شيئاً إيجابياً ، لا تأتي أي فعل ، انتظارها انتظار عقيم] (٢١٥)
ومنذ بداية الفصل الثاني والأم تنتظر على الكوبرى عودة ابنها .

الأم : أنا جيت يا حبيبي. جيت أهوه. ومعليا الفدا. سمك. سمك مقلي بلطي. أنا عارفه إنك
بتحب البلطي. وأنا قلياته بإيدي. بس تعالى. ما تتأخرش. أحسن السمك يبرد وتنته
بتحبه سخن. والعيش طازة من عندك سمك سمعين في أول الشارع رغيفين ياكلهم
بالهنا والشفا. تعالى. أنا أمك حبيبتيك. جيت لك السمك تعالى بقا تعالى. (٢١٦)

تظل الأم تردد طوال المسرحية نفس الجمل تقريباً والتي تدل على انتظارها ، وفي
واحد من المواقف الكثيرة التي تكون فيها الأم منتظرة على الكوبري وبينما هي تردد نفس
عباراتها السابقة يتدخل "أبو تور" مستعسراً في بداية الأمر ، ثم معلقاً على الحدث رابطاً
بينه وبين ما يحدث له بل وللجميع .

الأم : أيوه يا ابني الغايب حجتة معاه ... يا بني تعالى بقا .. أنا تعبت .. أنا تعبت
خالص والسمك برد والعيش نشف .

أبو تور : إلا قولني يا سيدنا الأفندي . هي السمك بتستظر مين ؟
خميس : ابنها .

أبوتور : وهو راح فين ؟

خميس : غرق .

أبو تور : غرق .. بسم الله الرحمن الرحيم . عليه رحمة الله . طيب وبستتظر إيه ؟

خميس : شافته وهو يغرق . ومن يومها بتيجي كل يوم تستناه . فكرها حابر جمع ... !!

أبو تور : استغفر الله للعظيم . حكمتك يا رب .

خميس : مش تكتب الشكوى بقى .

أبو تور : ياللا بينا . الله يخرّب بيت أبيه وقرايه كلهم. هم اللي سبب البلاوي دي
كلها. (٢١٧)

أما انتظار "أبو تور" فيتمثل في انتظار من ينصفه من الظلم الواقع عليه من قبل
"البيه" الذي أخذ منه الأرض قهراً وكذلك المحصول والبهائم فهو تجسيد للطبقة الكادحة

الواقعة تحت نير الإطفاع- ثم يريد بعد ذلك أن يحبسه .. ومأساة "أبوتور" في أنه يريد
أن يكتب شكوي ولا يعرف إلى من يرسلها !! فالفساد منتشر في كل مكان حوله !!
أبو تور : غلبت وغلب حماري .

خميس : تشكيه لمن ؟

أبو تور : شور على حصرتك ... نشكيه لمن .

خميس : للمأمور ؟

أبو تور : ماهو قايم قاعد أكل شارب عنده .

خميس : للمدير ؟

أبو تور : ما هو نمسب المدير .

خميس : للوزير .

أبو تور : طيب ماهو راخر قريبه وزير .. وهلبت يعرف الوزير اللي احنا نشكسي له
وتبقى الحكاية بزميط .

خميس : لرئيس الوزارة ؟

أبو تور : صلى على النبي يا افندي . هو رئيس الوزارة فاضي للحاجات دي .

خميس : ماهو مافيش بقا غير ربنا ..

أبو تور : اشتكيت له كثير ..

خميس : (بضيق) أمال تشكيه لمن بس ؟

أبو تور : أهوك نكتب الشكوى الأول .. وبمدين نشوف حا نبعثها لمن أهو زى ما تطلع
بقا. (٢٤٨)

يظل "أبو تور" منتظرا طوال المسرحية ، ومن المفارقات الغريبة أن شكواه لم
تكتب ولم يجد من يسمعه، فمرة يكسر القلم فيل أن تكتب ، ومرة يتعلل له خميس بأنه
مشغول ولا بد من ذهابه إلى البندر ، وهكذا إلى أن يأتي العسكري ويقبض على خميس
لتنفيذ حكم نفيه عليه .. فيظل أبو تور ماسكا شكواه دون أن ينس ببنت شفه حتى نهاية
المسرحية ، فينتهي به الأمر إلى تمزيق الشكوى وإلقائها في الماء! والشخصية "أبو تور"
تمثل إدانة كاملة لمجتمع المدينة تجاه مجتمع القرية ، وإدانته لطبقة الحكام المشغولين عنه
وعن أبناء طبقته ، ولذا فهو يردد طوال المسرحية " أصل ما ودوناش مدراس " وتارة

يشكو من آلام في بطنه !! إنه الجهل والفقر والمرض إضافة إلى الظلم الواقع عليه من قبل طبقة البهوات ومن على شاكلتهم إنه إحصاء "الظلم والقهر، وبسببهم في [تعميق هذا الإحساس شخصية أخرى مقابلة هي شخصية "حمة" تاجر الحميم المعروقة الذي يروي أنه مجن سنة في اثني عشر حمارا سرقهم، وسجن ثلاث سنوات في حمار واحد، لأنه "الظاهر والله أعلم علشان كان الحمار بتاع واحد بيه، إنما الانتشار حمارا كانوا بتوع جماعة فلاحين غلبة !! "] (١٩) .

وانتظار "أبو تور" يعيد إلى الأذهان انتظار "عبد" مدرس الإلزامي في المحروسة، فكلاهما ينتظر من يخلصه من الظلم الواقع عليه سواء من قبل المفتش أو من قبل البية .

وعلى هذا فانتظار "أبو تور" وانتظار "الأم" - بجوار شكول الانتظار الأخرى في النص - يسمان في إبراز خط الصراع الرئيس في النص أو - إن صح التعبير - ثيمة الانتظار الألفية تسهم في إبراز ثيمة الانتظار الرأسية - كما أشرت .

أما الانتظار "الإيجابي" في المسرحية فيمثل انتظار "الفلاسكي" وانتظار "خضرة" وكلاهما فيه بحث و قدرة على الفعل . فأما "الفلاسكي" فينتظر عودة قرده "أشرف" وهو مصدر رزقه الوحيد، كان قد أعطاه فطيرة "بسمة" ويبدو أن أمعاء قد أصيبت بظهور معدته ما بتجيش على السمنة وتركة ناتما ، والفلاسكي يحب القروء بطبعه منذ أن كان صبيا - في قريته - عمره عشر سنوات وترك قريته مصاحبا "لقرداتي القرية" الذي علمه المهنة، فظل "خمسعين عاما" في هذه المهنة، ولكنه حين فك السلسلة لأشرف تركه وترك الناس وهرب !! ، فيظل يبحث عنه، منتظرا العثور عليه، أو عودته إليه .

الفلاسكي : طلعت أجرى وراه زي المجنون . للناس كانت فاكراها لعبة قعدوا يضحكوا . وأنا أجرى . جريت وراه البلد بحالها . لفيت لحد رجلي ما ورمت وعيني طلعت ما لقيتوش عمت دخت ولا فيش فايده .

خضرة : معلش .. ربنا يعوضك .

الفلاسكي : منين .. منين بس .. دي عشرة .. ده بقالة معايا تمن سنين . ماطمرش فيه العيش والملح . طيب أنا عملت له إيه . اللي ما فيه مرة زعلته . ضربته . عليت عليه حسي . دانا كنت باشيل اللقمة من حنكي وأكلها له .

خضرة : خلاص يادكتور . هو الكلام حا يرجعه تأتي .

الفلامسكي : ياريت .. ياريت يا خضرة .. كان الكلام يرجعه .. كنت أقعد أكلم طول العمر طيب يفوتني ويهرب ليه؟ دانا اللي باشتغل عنده .. هو اللي بييجري علىّ . فيه صاحب شغل بيهرب . عليه العوض ومنه العوض .

خضرة : ما تعمالش في نفسك كده .. أجيّب لك لقمة .

الفلامسكي : لقمة . ما راحت اللقمة خلاص .. خلي بيّه . منه ش .. أشرف .. أشرف .. أشرف .(٢٠٠)

ويظل يبحث عن أشرف إلى أن ينتهي به الأمر إلى اللّيس التّمام فيجلس على الكوبرى يجتر ألامه حاملاً سنارة يصيد بها السمك ، ولكنه لا يصيد شيئاً .

ومن نماذج الانتظار الإيجابي في المسرحية "انتظار خضرة" و"انتظار سامي" وإن كان انتظار خضرة تشوبه في بعض اللحظات شطحات ميتافيزيقية .. فخضرة لا يعرف أحد من أين أتت ؟ ولماذا حطت رحالها في هذا المكان بالذات ؟ لتأوى نماذج بشرية متباينة - شمال ، لص حدير ، قرداتي ، فدائيون ، درويش - ومع ذلك فهي تنتظر من ينشلها من هذا المكان ، تأوى الجميع وتبحث عن ينقذها ، تبحث عن أمل جديد ينقذها من حياة الضياع القاتلة المحيطة بها والتي تعيشها ، فهي بمثابة إيّرة تلتقي عندها مشاعر الشخصيات .. وتتارع منها الأحاسيس الجديدة[. (٢٠١) ومن ثم تكتسب بعداً رمزياً .

النص : يقولوا أصلها من الفلاحين .. وواحد غواها وسابها ، دورت عليه ما لاقيتوش .. فقمعت تستاه ع الكوبرى لحد ما يرجع وتطبق في زمارة رقبته .

خميس : غواها ليه انت راخر ؟ دي تغوى مديرية بحالها .

النص : أنا شفتها في الميدان .

خميس : فين ؟

النص : في الميدان زي اللي بتكور على حد .

خميس : إمتي ؟

النص : إمتي .. إمتي . موش فلكر ... (٢٠٢)

فخضرة على الرغم من أنها تأويهم جميعاً بيد أنها تمثل بالنسبة لهم أيضاً لغزاً لا

يمكن حله .. فهي بالنسبة لهم غامضة ، أما هي فتمرفهم جميعاً !!

النص : إلا انت كنت رايحة فين .. أنا شفتك في الميدان .

خضرة : ميدان ..!

النص : أيوه . كنت ماشيه في الميدان كده زى اللي كنت بتدورى على حد .. ماشيه تتلقتي حواليني .

خضرة : مائنا طول عمرى بادور على حد يا نص .. (تشرح خضرة)

النص : بتدورى على مين ..؟

خضرة : على حد

النص : حد مين يعني ؟.

خضرة : اللي بادور عليه .

النص : طيب وبتدوري عليه ليه ؟

خضرة : علشان ألقاه .

النص : تعرفيه ؟

خضرة : لا .

النص : الله . طيب ما دام ما تعرفيهوش بتدوري عليه ليه ؟

خضرة : علشان أعرفه .

النص : اللي تعرفيه أحسن من اللي ما تعرفيهوش .

خضرة : وأنا أعرف حد ؟

النص : تعرفي .. تعرفينا إحنا . أنا والدكتور والشيخ عبد الأحد وخميس . دا أنت

تعرفي ناس يامه قوى .

خضرة : أيوه على رأيك .. ناس ياما قوى .. ما هو علشان كده با دور . (٢٥٣)

ولذا فهي ترفض الزواج من خميس ، رغم محاولات " الفلاسكي " المتكررة

لإقناعها بالزواج من خميس .

خضرة : يعني يا دكتور عايزني أصوم وأفطر على خميس ؟

الفلاسكي : هو يعني حشري شويه صحيح . إنما موش بطل .

خضرة : يعني فيه ليه بقا ؟ موش بطل في ليه ؟ في قفزحته وحطة مناخيره في العالي .

دانت أصلك ما تعرفوش أنا عارفاه قبل ما يروح الجهادية والنبي دول زملائه

قالوا لي إنهم قعدوا في القرعة يعلموه لبس الجزمة في جمعه.. وبرضه كان
بيمشي يقع .

للفلامكي : ما هو اتجوز أهو .

خضرة : ليه بس وسع الخطوة شوية . رجع من الجهادية اتبطر على عيشة الفلاحين
حتى الولية اللي كان متجوزها طلقها . (٢٠٤)

وخضرة شخصية فيها (غموض وفيها قوة إرادة ، ويعمق المؤلف هذه الشخصية
كي يجعل منها رمزا، فيضفي عليها الكثير من الصفات، فهي لا تعرف عن أهلها شيئا،
ولا تعرف عن حياتها الماضية شيئا، مع "سامي" تقول إنها أحيانا تظن أنها ولدت فوق
الكويبري، وأحيانا أنها تزوجت فلاحا ، ترك البندر فأغوته واحدة أخرى وتزوجته ولم
يرجع ، أو أنه ذهب ليمسح في الرياح فاختلفته الجنية [(٢٠٥).

وعلى هذا فقد تكون خضرة في الدراما رمزا لمصر المحروسة التي تنتظر من
يخلصها فهي تبحث عن رجل ، ولعل في رفضها الزواج من خميس مايدل على ذلك .
وربما يدفعها هذا الانتظار إلى اليأس فتبدو عليه مسحات ميتافيزيقية أشبه بانتظار عبد
الأحد ، حيث تنادى في منتصف الليل أكثر من مرة " أجيبي أكالك منين ياورور " (٢٠٦) .

وفي هذا الحوار الذي يدور في منتصف الليل ما يعمق الرمز ، ويجعل الانتظار
بأخذ بعدا يتعدى نطاق " خضرة " الشخصية إلى نطاق " خضرة " الرمز .

الفلاح : اشرب يا خاله ؟

خضرة : اشرب (تحدث نفسها) اشرب . كلنا بنشرب . لحد امتي ؟ لحد ربنا مايريد .
لحد ما البر يطبق على البر .. وما ييقاش فيه كويبري نقد عليه .

للفلاح : بتكلمي مين يا خاله ؟

خضرة : بكلكم نفسي (تحدث نفسها) قال أجوز قال . مين . مين يعني ؟ مرة
موش كفاية ؟ مرتين موش كفاية ؟ تلاته أربعة .. لكن هو مين ؟ لوجه من
هنا (تنظر ناحية اليمين) حيلقتي .. ولوجه من هنا (تنظر إلى اليسار) حـا
يلقتي . لو طلع من الميه برضه حيلقتي أنا قاعدة على الكويبري .

عبد الأحد : حي . قيوم ! قعد عشرين منه مغطي وشه . ويوم ما عبد القادر قال عايز
أشوف وشك ووراه وشه . طق ملت .

خضرة : (تحدث نفسها) صحيح. صحيح طق مات. وكان مخبي وشه ليه؟ كان مخبي وشه ليه. علشان حلو. علشان وحش. موش عايز حد يشوفه. ليه. طيب والراجل مات ليه ! ليه مات. أهي عيشه. أجيب ألك منين يا ورور . (٢٥٧)

ولعل لحظات فقدان الثقة التي تتأب خضرة في انتظارها الطويل هي التي تكفيها إلى التخيل بأن زوجها الوهمي قد تركها (حلم) وأن هذا الحمل سيسفر عن ابن قوي البنية ربما هو الذي يملك القدرة على إنقاذها وانتشالها من حياة الضياع ، أو ربما يكون هو الأمل الذي تنتظره .

خضرة : وساعات بيتهلي إنّه فاتني حامل . وأنا لسه حامل لحد دلوقت . واللي في بطني حايجي عليه يوم ينزل ويكبر ويبقى راجل ملو هدمه زيه ..!! (٢٥٨).

وكان الكاتب أمام لحظات اليأس التي تعيشها مصر يريد أن يقول : إنها بحاجة إلى ابن شرعي يخرج من قلب الطين الذي تشرب بماء النيل كي يحزرها مما هي فيه . أما "سامي" فهو طالب بكنية الطب وهب نفسه لقضية الدفاع عن وطنه ، فانضم إلى مجموعات القدامى الذين كانوا ينفذون عمليات اغتيال سياسية ، ومن ثم فهو يتخذ "خضرة" ملجأ له - شأنه شأن الآخرين - وملأها ومن عشتها مخزنا لإخفاء السلاح . ولذا فهو ينتظر أيضا. ولعل هناك صلة تشابه بينه وبين "خضرة" فهو يجسد نموذجا من نماذج الضياع الكثيرة السائدة في المسرحية ، وإن كان ضياعه يختلف عن ضياع الآخرين . سامي : موش عارف يا خضرة .. فيه جوه .. فيه جوه حاجات كثير موش فاهمها .

خضرة: اللي ما تفهموش النهاردة بكرة تفهمه.

سامي : امتي. لما أكبر. وأنا متهيلي إني شبت خلاص. بيتهيلي إني اتولدت شايب . ساعات باحاول افكر نفسي وأنا عيل صغير، ما بافكرش للعيل في الحارة كانوا بيلعبوا بلي وكورة شراب . وأنا كنت دايمًا قاعد بعيد أتفرج عليهم وأقول دول عيل . ليه ؟ ما أعرض. العيل اللي ما كانش يذاكر كان أبوه بيجي يقول لى علشان أعقله . كنت كبير وأنا عيل .

خضرة : عاقل من يومك ياسي سامي .

سامي : موش عارف. ده كان عقل والا كلن إيه. كنت دايمًا باحس إني مسنول عن العيل اللي معيا. وعن إخواني. مع إن أبويا عايش، وأمي عايشه، أنا بقالي أكثر من شهرين باجي هنا كل يوم ولغايه دلوقت ماعرض عنك حاجة أبدًا . (٢٥٩)

وأمام هذه الحيرة وهذا الضياع يفضل سامي في اغتيال إحدى الشخصيات السياسية الهامة وبدلاً من أن يقتله تطيش الرصاصة وتقتل رجلاً من المارة، موظف مسكين يعمل أسرة مكونة من خمسة أبناء ، ومن ثم يفكر سامي في طريقة أخرى غير القتل ولكنه يفضل ويظل منتظراً .

سامي : عنده خمس عيال . طيب أنا ! لأ . لازم فيه طريقة ثانية سكة ثانية ما أعرفهاش ، طيب ألقها لزي .. لأ .. موش راجع . موش عارف

حازم : تعالى . ياللا نروح . كفاية .

سامي : سييني .

حازم : أسيك لزي ؟

سامي : أنا موش مروح . أنا قاعد هنا . قاعد هنا على طول .^(٣١٠)

أما " خضرة " فلا تقتنع بهذه المحاولات الفردية التي تقوم على اغتيال أشخاص ، ولذا فهي تبحث عن طريقة أخرى وتبحث الشباب على ذلك مما يجعل انتظارها تغلب عليه السمة الإيجابية [أ] . بس لازم فيه سكة ثانية . سكة ثانية غير القتل ... دوروا^(٣١١) . ينهي سامي انتظاره ، فيسلم نفسه للبوليس بعد شعور بالذنب بنفس حياته . وعندما تعرف خضرة نتائجها حالة من الفضب الشديد تشبه الهستيريا ، فتور في وجه الجميع تطالبهم بالتحرك وعدم الجلوس على الكوري .

خضرة : سلم نفسه ليه ؟ قتل الرجل ليه ؟ علشان يوسف قال له ؟ علشان كان فاكروه الرجل الثاني؟ علشان كان لازم يقتله علشان يسلم نفسه ؟ كان عايز يقعد على طول على الكوري . أنا قلت له لأ .. قلت له لك بيتك ومدرستك . هو قال لي ما تقعدش على الكوري . الكوري علشان الناس تعدى عليه . موش علشان نقعد عليهم . وأنا قعدت ما كانش فيه مطرح ثاني . كنت باستأه . استيتيه وجه . كنت عارفه فيه حاييجي . لينده خمره ليه ؟ قتل الرجل ليه ؟ .. سلم نفسه ليه ؟ علشان أنا قلت له فيه سكة ثانية . ضحيح فيه سكة ثانية . سكة ثانية غير الكوري . طيب أنا كنت عايزاه .. كنت مستأه . على الكوري موش جاي .. حاييجي .^(٣١٢)

وتنتهي المسرحية بالتقاء انتظار " خضرة " بـ" انتظار " الأم ، وكان الكاتب يريد أن يقول إن " خضرة " -الرمز- بحاجة إلى تنظيم جماعي ليحررها مما هي فيه ، حتى ولو

كان هناك ضحايا مثل الابن الذي قتل برصاص الخونة في المظاهرات. وعلى الرغم من اختلاف شكول الانتظار في الدراما وتنوعها بيد أنها ترتبط جميعها بشكل أو بآخر بخيط واحد هو السمة الرئيسية للمرحية وهي الضياع بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان، بحيث يصبح الانتظار -على اختلاف شكوله- في كوبري الناموس جزءا لا يتجزأ من البناء الفني للمرحية إن لم يكن هو العمود الفقري لهذا البناء .

١٥ - ١

تختلف شكول الانتظار في "سكة السلامة" عن شكول الانتظار في "كوبري الناموس" ولعل ذلك يرجع إلى اختلاف "شكول الصراع في سكة السلامة" عن "شكول الصراع في كوبري الناموس" وذلك يرجع إلى [التطور في الرؤية عند "مسعد الدين وهبه"، فقد شحنت أدوات للدراما الواقعية لدى الكتاب المصريين في هذه المرحلة من تاريخ الواقعية المصرية - في السياسة والمجتمع على السواء - من انفصال سوريا عن مصر الجمهورية العربية المتحدة سنة ١٩٦١ إلى هزيمة ١٩٦٧ مروراً بصودة الجنود المصريين من اليمن، ظهرت دراما النقد الاجتماعي وبالمثل دراما النقد السياسي ولا تغفل في هذا المقام دراما "الفتي مهران" للشرقاوي. نقد المجتمع والسياسة والوقوف أمام الواقع -ما كان وما يجب أن يكون- مزيج من الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية^(١٣٣).

لمرحية سكة السلامة تجمع بين النقد الاجتماعي والنقد السياسي من خلال هذه المجموعة من الشخصيات التي توقفت بهم سيارة "الأتوبيس" المتجه نحو الاسكندرية في بقعة مهجورة من الصحراء الغربية، وإذا بهذا المأزق الذي يضع الجميع على حافة الموت [يكشف أستاذهم الكثيفة من الانقلاب والعز والجاه ويرز حقيقتهم التي اصطفت بلون واحد هو المصلحة الشخصية والمصلحة الطبقية، وبخاصة عند أولئك الذين صورهم مسعد الدين وهبه في إطار ما ندعوه الآن بلفظ السياسة والاقتصاد "الطبقة الجديدة" وهي الطبقة التي قادت بلادنا إلى كارثة الخامس من يونيو بالاشتراك مع عديد من العوامل الأخرى، فقد كانت "سكة السلامة" النقطة الأولى في ناقوس الخطر الذي نبه الأذهان إلى جرثومة السقوط في البناء الاجتماعي]^(١٣٤) وأول ما يمكن ملاحظته في "سكة السلامة" هو اختفاء ظاهرة الانتظار الفردي حيث [ظهرت ظاهرة الانتظار

الجماعي -المسرحية١٩٦٤- واختفى شكل الانتظار الميتافيزيقي، وظهر شكل الانتظار الواقعي يمكن القول إذن بأن ظاهرة الانتظار في "سكة السلامة" يمكن تسميتها: الانتظار الجماعي الواقعي. وهذه التسمية تتفق مع حدس الضمير الشعبي الجمعي في مصر، تمثل الحدس في الإرهاص بالمأساة، هزيمة ١٩٦٧]. (٢١٥)

المسرحية إذن مزيج من النقد الاجتماعي والنقد السياسي وفي إطارهما تبدو ظاهرة الانتظار في شكلين : هما انتظار الحياة ، وانتظار الموت والشكلان [يعبران عن الضمير الجمعي]. (٢١٦) وانتظار الحياة ، وانتظار الموت شكلان ظهرا من قبل في مسرحية "المخبأ رقم ١٣" لمحمود تيمور والتي تناولها البحث سابقا ، الأمر الذي يدفع إلى القول بأن سعد الدين وهبه في "سكة السلامة" قد تأثر بمسرحية محمود تيمور ، والفارق الوحيد بين النصين - في نظري - هو تطور الرؤية عند سعد الدين وهبه بحيث اتخذت منحى سياسيا نتيجة لإيمان الكاتب بالفكر الاشتراكي ، فجاءت مسرحيته مزيجا من الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية - كما أشرت - بينما تغلبت الواقعية النقدية على مسرحية تيمور . أى أن سعد الدين وهبه قد تأثر بمسرحية تيمور في الإطار العام أو "الشكل" بينما طور الإطار الخاص بحيث جعله يختلف فكرا وصراعا بل وشخصا أيضا . تجمع "سكة السلامة" أربع عئرة شخصية ، معظمهم من الطبقة المتوسطة والطبقة دون المتوسطة ، كانوا يستقلون سيارة "أوتوبيس" ضلت طريقها ، فبدلا من أن تتجه إلى الاسكندرية تفقد طريقها في الصحراء نتيجة لعدم خبرة السائق بالطريق فسهو لأول مرة يقود سيارة على خط مصر -اسكندرية ولذا قد ضلله "فكري" الصحفي المناق ، ينزل الركاب - الذين لا يعرفون أنهم ضلوا الطريق - ينتظرون إصلاح السيارة حتي يتم توصيلهم إلى الاسكندرية !! وفي ظل هذا الانتظار يكشف الكاتب عن أسرار النفس البشرية ، فيبدو الطابع الفردي على الانتظار- في البداية - تماما كما كان عند محمود تيمور في المخبأ رقم ١٣ حيث يكون الفصل الأول بمثابة تعرف على الشخصيات والسمات النفسية لكل منهم ، فالعمدة "عثمان" ترك بلدته متجها إلى الاسكندرية بحثا عن "واسطة" من أجل إدخال ابنه كلية "الهندسة" !! وكان قد حصل على الثانوية العامة بمجموع يقل عن مجموع دخول "الهندسة" بنصف درجة !! و"فكري" الصحفي كان متجها إلى مرسى مطروح لعمل "ريپورتاج" صحفي من أجله دفع السائق إلى الطريق

الخطأ !! ، أما ' سوسو ' الممثلة من الدرجة الثانية ، فكانت في طريقها إلى الاسكندرية لتصوير أحد الأفلام يرافقها ' قرني الريجسير ' ، والمحامي ' أبو المجد ' ذاهب لحضور جلسة لإحدى القضايا في الاسكندرية ولا مانع من تقضيه يوماً أو يومين للمتعة ، وكذلك ' حسين ' رئيس مجلس الإدارة ، و ' محمد ' الموظف و ' إلهام ' الزوجة كانا في طريقهما لقضاء ليلة حمراء في الاسكندرية بعيداً عن أنظار الزوج والزوجة !! ، و ' اسماعيل ' التاجر الهارب بكل أمواله خوفاً من قرارات التأمين ، و ' جنار ' السيدة الارستقراطية السابقة والتي كانت ذاهبة للبحث عن يقرأ لها الطالع حتي تعرف ما ينتظرها في المستقبل !! و ' قنوح ' الشاب الشاذ المخنث ذاهب لتلبية رغبات أصحابه الذين أرسلوا له برقية يطلبون منه الحضور فوراً لتسليتهم فهم على حد تعبيره ' يعيشون في جحيم بدونهم ' !! . الجميع ينتظرون إصلاح السيارة حتي يحقق كل منهم أمله الخاص ومصالحته الذاتية ، وفي إطار هذا الانتظار يأتي النقد الاجتماعي والسياسي - وهذه نقطة اختلاف جوهرية بين مسرحية محمود تيمور ومسرحية سعد الدين وهبة - يتمثل ذلك في الحوار الذي يدور بين ' العمدة ' وبين ' الصحفي ' حيث يبدو النقد الاجتماعي والسياسي ، والغريب أنه بعد ثلاثين عاماً من المسرحية (١٩٦٤) يمكننا أن نقول إن نفس الشيء لم يزل يحدث الآن ! الواقع الاجتماعي والواقع السياسي الذي تم الخلط بينهما لأن الواقع السياسي يشكل الواقع الاجتماعي [(١٢٧)] عثمان : بقي حضرتك صحافي (بضم الصاد) .

فكري : ليه .. حضرتك زعلان انت راحر م للصحافة

عثمان : لا يا عم .. تفوتني في حالي بس الله يكفيني شرها ..

فكري : و حضرتك بتشتغل إيه ؟

عثمان : عمدة .. أبأ عن جد

فكري : و جرى لك إيه كفى الله الشر م للصحافة بقى ؟

عثمان : خاربه بيتي .. كل يومين والثاني عشرة جنيه خمسة جنيه والحالة طين واننت

سيد العارفين .

فكري : عارفين إيه خمسة جنيه إيه عشرة جنيه إيه ؟

عثمان : بتأخداهم للصحافة (بضم الصاد) المحافظ سافر المحافظ بسلامة الله رجع م

السفر .. مدير التعليم بيجوز بنته .. الحكيمباشي عمته ماتت .. لسة الجمعة اللي فاتت

بس دافع خمسة جنيه في ظهور ابن رئيس المدينة .

فكري : خمسة جنيه في طهور ابن رئيس المدينة ...

عثمان : أيوه .. شكر وتأييد ...

فكري : شكر وتأييد لرئيس المدينة اللي طاهر ابنه ؟

عثمان : الشكر للدكتور اللي طاهر الواد والتأييد لرئيس المدينة .

فكري : بمناسبة إيه ؟ تأييد بمناسبة إيه ؟

عثمان : ما قلتك يا فندي بمناسبة طهور ابنه ...

فكري : كده

عثمان : أيوه .. دي الصحافة بقت صعب .. صعب خالص .

فكري : وحضرتك ما قلتناش بقى لك عمده كثير .

عثمان : أكثر من خمستاشر سنة ولسة ناجح كمان في الانتخابات الأخرانية والواد ابني

كمان نجح .

فكري : في الانتخابات ؟

عثمان : لأ.. في الثانوية وحب يخش الهندزة نقص له نص نمرة .. قلت ودي حكاية دي

قالوا لازم استسنا.. سألت استسنا يعني إيه قالوا واسطة سألت جماعة ولاد حلال

زي حضرتك دلوني على أحمد بك اللي مناسب جماعة جنيبة في الكفر دا مدير

كبير قوى في الهندزة سألت عنه قالوا لي الحكومة كلاتها ع البحر ف اسكندرية

قلت أسافر أزور أبو العباس وأشوف للواد النص نمرة اللي معذور فيه . (٢٦٠)

نقد للواقع الاجتماعي السائد والذي أسهم بشكل أو بآخر في هزيمة الخامس من

يونيو سنة ١٩٦٧ ، وإذا تعمقنا في هذا الحوار فسوف نلاحظ أن الانتظار يمثل بعدا من

أبعاده ، فالعمدة الذي ينشر المباينة والشكر والتأييد والتهنئة لأولى الأمر ، إنما يفعل ذلك

نفاقا اجتماعيا ينتظر منه أن يرضى عنه أولو الأمر ، ومن ثم يقومون بمساعدته في

الانتخابات ، ويقدمون له العون وقما يحتاج إليه [(٢٦١)] .

مظهر آخر من مظاهر الفساد الاجتماعي يظهر في - ظل الانتظار - في الحوار

الدائر بين الصحفي وبين الممثلة والريجيسير ، والممثلة تمثل نموذجا للضياع والتي انقلبت

إليه رغم أنها نتيجة للفساد المنتشري في الوسط الذي تعيش فيه حيث الفساد الأخلاقي

بكل ما تعنيه الكلمة من دلالات ، وتكتمل دائرة الضياع عندما تصبح مطمعا للجميع في

هذه البقعة من الأرض ، ولذا يزول العجب من موقفها حيث إنشأ الوحيدة من بين المجموعة التي لا ترغب في استكمال الرحلة إلى الاسكندرية مؤثرة البقاء في صحراء مترامية الأطراف أو العودة إلى القاهرة !! ، أما قرني " الريمير " فقد كان يعمل من قبل شاهد زور في قضايا التعويضات لمصلحة شركة " الترمواي " !! وهو نموذج من النماذج التي طفت على السطح في ظل الفساد المستشري، وتكفي الدلالة الرمزية في اسم " قرني" !!

قرني : وأول ما جت النهدة ندهولي .

فكري : نهدة .. نهدة إيه ؟

قرني : نهضة الممرح

فكري : ويتشتغل كثير دلوقت

قرني : على ودنه ... مسلسلات .. روايات أفلام .. كله على ودنه . مش ملاحقين للشغل وحياتك .. أهو أنا إبحار كنت في اسكندرية بنصور في أبو قير قالوا لي النهاردة تنزل مصر تقب وتغطس وتجيب معاك مت سوسو ...

فكري : حضرتك بتمثلي في الفيلم ده ؟

سوسو : زمانه راح ...

فكري : والفيلم ده اسمه إيه ؟

سوسو : فيفا طبطك .

فكري : (بدهشة) اسمه ثيثا طبطك .. ده فيلم أمريكياني ... حضرتك بتشتغلي فيه ؟

سوسو : الأمريكياني اسمه ثيثا طبطك وبتاعنا اسمه فيفا طبطك .

فكري : حاجة جميلة خالص .. بقى فيفا طبطك .. وبين بقي فيفا وطبط مين ؟

سوسو : فيفا دا واحد اسمه مصطفى .. بيدلعوه بتيفا دخلت عليه مراته الأوده لفته مع

واحدة مت راحت صارخة وقالت فيفا طبطك .

فكري : (بتهكم) مدهش ...

سوسو : وبعدين المت دي طلعت أخته ...

قرني : ويمكن تطلع أمه .. الله أعلم .. أنا مبتهم الصبح لسه ما اتفقوش تطلع أخته أمه

المهم تكون محرمة عليه وخلاص ... ما هي دي العقدة . (١٧٠)

نقد موجه إلى بعض المؤسسات والهيئات الحكومية على سبيل المثال لا الحصر ، حيث التحايل على القانون بأساليب ملتوية من قبل شركة " التروماي " وإلى الرقابة على المصنفات والتي هي جزء لا يتجزأ من الإعلام والثقافة . تكتمل دائرة الفساد عن طريق النقد الموجه إلى الصحافة متمثلة في شخص " فكري " والمعجب أن يأتي النقد على لسان فكري نفسه !! يتضح ذلك في الحوار الدائر حول أسباب عدم شهرة الممثلة ، فلأنها شريفة - من وجهة نظرها - لم تأخذ حقها إعلاميا .

سومو : عثمان ماثيه بشرفي ما بليش حد

فكري : سيني الموضوع ده على أنا .. تقدرى تعتمدى على جهودي

حسين : أيوه يا مدام .. الأستاذ فكري دا صحفي عظيم انتي بس تديله أخبارك وهو يتصرف ...

فكري : تديني أخبار ..هه ... آمال الخيال فين يا أستاذ .. تفكر حضرتك الخبر اللي يكون حصل ده يبقى خبر ...

حسين : لال إيه ؟

فكري : يبقى تاريخ .. الخبر هو الشيء اللي لسه حا يحصل ... آمال .. حضرتك تعرفي جميلة جمال .. دي بقت ممثلة كبيرة إزاي ؟ أخبار موضوعات .. جميلة جمال تقوم ببطولة فيلم كذا وفيلم كذا ؟ وما حصلش ..الناس يعني حا تفكر .. المخرج الأمريكاني اتش اتش وصل إلى القاهرة للتعاهد مع جميلة جمال على بطولة فيلم تقوم بالدور الثاني فيه تجريد برجمان .. هي يعني تجريد برجمان حترفع قضية وتطلب رد شرف .. المهم الاسم يظهر باستمرار .. جميلة جمال .. جميلة جمال .. مفيش أفلام .. حادثة سرقة .. ما فيش سرقة .. جواز .. ما فيش جواز .. طلاق .. المهم طاخ طيخ .. طاخ طيخ ...

قرني : على وندنه ...

فكري : عليك نور .

سومو : يا ملام .. أيوه والنبني يا أستاذ بصرنى أحسن أنا منكسرة وما ليش حد . (١٧١)

يبدأ القلق يماور الجميع ، فثناء انتظارهم إصلاح السيارة لم تمر سيارة واحدة منذ أن تعطلت بهم السيارة!! مما يدفع للمجموع لإلقاء اللوم على السائق الذي لا يسلم من سباب الجميع !! ولا يخفي التلميح السياسي للمصاحب لموقف المجموع من السائق .

يتطور الحدث - في ظل الانتظار - فينتهز (فكري - حسين - أبو المجد) الفرصة من أجل إقامة علاقات غير مشروعة مع الممثلة ، أما فتوح فينتظر للذهاب إلى أصحابه بفارغ الصبر !! وعشان يحاول إقامة علاقة تودد مع " جنار هاتم " ومحمد وإلهام في حيرة من أمرها ، فالوقت يمر وهذا من شأنه أن يفضح أمرهما .. أما السائق فيندب حظه الماتر إذ إنها المرة الأولى التي يقود فيها سيارة على طريق مصر اسكندرية !! .

وتأخذ القضية بعدا سياسيا عندما يعلن السائق .. وهو رمز للقائد - أنه ليس المسؤول وحده عما حدث ، فقد ضلّ من قبل الصحفي الذي أرشده إلى طريق آخر غير الطريق الأصلي ، ومن خلال المواجهة بين السائق والصحفي - وهو رمز للإعلام - الذي أسهم عن طريق التضليل في تغيير خط المسيرة الثورية وكان المفروض أن يقوم بدور المرشد والمصحح للمسار على اعتبار أنه أكثر احتكاكا بال جماهير وهو بمثابة " الترمومتر " الذي يقيس نبضها ويعبر عن وجهة نظرها .. وكلاهما - السائق والصحفي - يلقي باللوم على الآخر .

فكري : سألتني ؟

سليمان : لا .. ما كنتش فيه يافطة .

فكري : يعني انت جيتنا هنا ...

سليمان : انت اللي طلعتنا من على الخط الطوالي .. كان زمانا رحنا اسكندرية ..منك شه .

فكري : انت بستعبط يا جدد انت .. انت عاوز تلقح بلاويك علي

سليمان : حرام عليك .. يعني الحق على اللي استأمنتك .. ده من أمك لا تخونه ولو كنت خاين . (٢٧٢)

والجماهير أيضا مسئولة فكان يجب أن تتدخل في الوقت المناسب لتصحيح المسار ، ويأتي النقد الموجه للجماهير من خلال هذا الحوار بينهم جميعا ما بين مؤيد ومعارض .

سوسو : حناخد باننا من إيه ؟ نلس راكبين إتوبيس ومعاهم سواق سابق حنقول له كمان يمشي فين ... وإذا كان أعمي .. مفيش مخ ...

سليمان : انتو يعني كلوكوا اتشطرتوا علي أئي .. ما حدش فيكم كلم الأفتدي اللي غشني ليه؟

حمين : الأفندي مش مسئول ..

سليمان : لأ .. بقى مسئول ساعة ما سألته .. مسئول يقول لى ع الحقيقة ما يخمنيش ...
أبو المجد : [يشير إلى السائق] حضرته دا أول مشوار له على خط إسكندرية ... ومباشى
لوحده ..

سليمان : طب ما هو لو كان الأفندي نصحنى بالحق كان زمانا وصلنا ...

جلنار : مصيبة .. مصيبة كبيرة ...

فتوح : حوسه .. حوسه واحسننا فيها خلاص ...

محمد : إزاي ما خدناش بالنا .. كنا إيه نايمين .. واخدين مخدر ..

سليمان : منك لله يا أستاذ .. منك لله . (٢٧٣)

ينتهي الموقف بإلقاء اللوم كل اللوم على السائق باعتبار أنه المسئول الوحيد في
نظر الجماهير - عن كل كبيرة وصغيرة ، ومن اللافت للنظر في هذا المقام أن وسائل
الإعلام هي التي أسهمت في ترسيخ هذا الاعتقاد لدى الجماهير ، فليس غريباً بعد ذلك أن
يختار " عثمان " السائق من دون الجميع كي يسأله عن مكان يقضي فيه حاجته رغم أن
الصحراء أمامه فيها متسع كبير لذلك !!

سليمان : تقدر تفهمني .. إشمعني مختارني أنا دون عن دول كلهم عثمان تمالكني .. ؟

عثمان : مش انت برضه الأسطى بتاعنا ومسئول عننا

سليمان : حا بقى مسئول عنكم بره العربية كمان

عثمان : ماهو ما دام ما وصلناش إسكندرية .. تبقى لسه مسئول عننا (ينظر إلى الباقين)
مش كلامي مظلوط يا حضرات :. للكسرة أهه .

سليمان : عايز إيه خلصني .. لسأل يا أخي ...

(يميل عثمان على أذنه ويرفع سليمان رأسه ويقول فيما يشبه الصراخ ..)

سليمان : ما قدامك الصحرا واسعه أهيه ..

عثمان : كده .. ما هي أصلها سميات .. سميات في الجسم . (٢٧٤)

يتكرر هذا الموقف في المسرحية أكثر من مرة مما يزيد من حدة النقد السياسي
والاجتماعي على الهواء ، ليصل به الكاتب إلى حد السخرية من الواقع المعيش !! . وبينما
الجميع ينتظرون يأتي الأمل في النجاة عندما تلوح لهم سيارة "فنتاس" محملة ب (بنزين

الطائرات) سريع الاستعمال كان سائقها "عويس" قد ضل طريقه ، فيتمابق الجميع من أجل الظفر بالركوب مع "عويس" حيث إن "الفطاس" لا يتسع إلا لشخص واحد وعليهم جميعا الاختيار !! والاختيار صعب ، وهذا الموقف يعيد إلى الأذهان موقف المجموع عندما تلوح لهم فرصة النجاة في نهاية مسرحية المخبأ رقم ١٣ بيد أن موقف سكة السلامة كان في الفصل الثاني ، فيقوم استخدامهم في نهاية المسرحية ليبين طبيعة النفس البشرية وميلها إلى الأنانية ، أما سعد الدين وهبه فقد استخدم المشهد لمزيد من النقد الاجتماعي حيث حاول كل فرد من أفراد المجموعة إظهار المرض أو الضعف ليثبت أنه أحق بالنجاة، وأثناء قيام "عويس" و "سليمان" باختبار الركاب من أجل اختيار واحد منهم يبدو النقد الاجتماعي مما يجعل هذا المشهد [من أفضل المشاهد في المسرحية ، فقد استعمل الكاتب كل شخصية من شخوص العمل أداة درامية لنقد الواقع الاجتماعي] (٢٧٥) .

عويس : فيه مطرح واحد .

حسين : واحد بس ؟

عويس : ما فيش مائع آخد واحد منكم معاليا ...

حسين : زي بعضه .. وأول ما نوصل اسكندرية نبعث عربية تجيب الباقيين .. ياللا بينا ...

أبو المجد : يا لالا بيكم فين ؟

حسين : أروح أجيب لكم عربية واجي

فكري : واشمعني انت ؟...

حسين : عشان أنا رئيس مجلس إدارة .. وطبعاً لي نفوذ وأقدر أجيب لكم عربية ..

أبو المجد : ما هو الأستاذ صحفي.. واتصالاته واسعة ويقدر يقوم بالحكاية دي .. وأنا

كمان مش أكل منكم ..

حسين : طيب وإذا كان واحد حيروح .. ليه يكون الأستاذ فكري بالذات أو حضرتك ..

ليه مايكونش أنا ..

أبو المجد : ولية يكون انت... ثم إن الحكاية مش محتاجة لنفوذ ولا غيره .. ولا محتاجة

لاسكندرية كمان للي حيروح يبلغ أي نقطة حدود .. هم حيجوا على طول

ينقذونا .

حسين : خلاص .. يبقى نروح نقطة الحدود .. ياللا يا أسطى ...

فكري : يا للا فين ؟

قرنى : ما تطول بالك يا أستاذ .. انتو حثكروتونا ولا يه ؟

حسين : يعني يه نكروثك ..

قرنى : تكروتونا..يعني تكروتونا..اشمعنى واحد منكم اللي حا يروح .. علشان بهوات

.. يعني..لا كلنا واحد..

أبو المجد: علشان يعرف يبلغ .

قرنى : ودي عايزه معرفة دي ..أي واحد حثكروتونا يقول لهم فيه ناس تايهين في الحنة

الفلانية حثكروتونا على طول ..

سومو : بالظبط .. أروح أنا ..

حسين : لا يمكن . (١٣٦)

مزيد من النقد .. مزيد من التوتر على مستوى القضايا المطروحة وعلى مستوي

البناء الفني والعامل المشترك هو الانتظار .. انتظار النجاة !! وكالعادة يلعب الإعلام دوره

في التضليل ، فها هو فكري الصحفي يمارس هوايته فيحاول اقتاع " عويس " بأنه الأحق

بالذهاب معه مستخدما قدرته الفذة على الاقتاع والتأثير .

فكري : تاخذ رئيس مجلس الإدارة .. ده راجل مغرور ومدعي ومرشني .. وعلى فكره

ده راجل خباص كبير .. حياته مليانه بلاوي .. تاخذ العمدة ده موته وإراحة البلد

منه.. واجب .. تاخذ الارتيست .. تبقى وقعتك سودة .. إذا اخدتها معاك موش

حا تخلص..وعلى فرض يعني ما حصلش حاجة .. الإشاعات حثكروتونا .. تاخذ

الولية الكركوبة الثانية .. ألعن وأضل سبيل على الأقل الأولانية خلقة

تتشاف.. تاخذ الجدة الريحسير .. أعوذ بالله .. ده راجل اللهم لحفظنا .. يبقى

تاخذ الاقندي توح يا حفيظ .. ما فيش غير واحد يا أسطى .. واحد بس اللي

يستحق إنك تنقذه علشان مصلحة المجتمع .. ومصلحتك انت كمان ...

عويس : هو مين ؟

فكري : أنا طبعا ...

عويس : وإيه مصلحة المجتمع ومصلحتي بقي ..؟

فكري : من ناحية المجتمع .. أنا عضو عامل وبأدي خدمة عامة .. ومن ناحية مصلحتك الشهرة .. المجد أنا أشهرك حأ أخليك شهنية معروفة .. ريبورتاجات .. صور .. شهامة سائق .. لا .. بلاش سائق .. شهامة مواطن .. صورة على ثلاث عواميد .. البلد كلها حأ تتكلم عنك .. صورة لك لوحك .. صورة لنا احنا الاتنين .. إيه رأيك ؟ . (١٧٧)

يتعري للشخص تماما أمام " عويس " فيعرف دوافع كل واحد منهم ، وينتهي هذا المشهد بالتحول من النقيض إلى النقيض ، يقع المفتاح - مفتاح السيارة - في يد "موسو" فيصبح الجميع - بما فيهم عويس - تحت رحمتها ولكن المحامي يخلصهم جميعا من هذا المأزق فيشعل النار في السيارة ، ليتحول انتظارهم من انتظار النجاة إلى انتظار الموت مرة أخرى .. وعندما يظهر "رضوان" حارس المقابر المصاب بالهوس في بداية الفصل الثالث يكتشف الجميع أنهم في منطقة ألغام بجوار قبور ضحايا الحرب العالمية الثانية ، تكتمل دائرة الضياع التام فيتخلى كل واحد عن أنانيته معلنا التوبة راجيا المغفرة استعدادا لملاقاة الموت القادم لا محالة .

سليمان : وصلنا والحمد لله..وصلنا كلنا..شايفين لفتو فين دلوقت .. ادي النهاية..نهاية السكة جيتوا برجليكم .. أمر الله صدر..خلاص وما عدش غير التنفيذ .. وكل حاجة ماشية في سكتها بالمضطرب يا سلام .. كل حاجة مرسومة نمشي علشان في الآخر كل واحد يلاقي قبره .. يلاقي قضاءه .. يلاقي ساعته .. خلاص .. كل واحد فيكو ينقي له تربة ويدخل فيها .. يدخل فيها برجليه ويتشاهد على نفسه الحكاية باينه زي الشمس .. كان لازم كل ده .. يحصل علشان نيجي هنا .. نيجي من آخر الدنيا علشان نندفن في الحنة دي .. خلاص ياجماعة .. ما فيش خناق .. ما فيش زعل ..كل واحد يباح أخوه ويخش تربته . (١٧٨)

تقع رسالة كان قد كتبها فكري الصحفي وأعطاها لعويس ليرسلها إلى الجريدة ، عبارة عن " ريبورتاج " يوضح فيه أمر الجميع ، فيأخذ المجموع موقفا منه ولثناء قراءة الرسالة يموت أحدهم "إسماعيل" ممثل "الرأسمالية"، يموت وهو متمسك بالحقيبة التي في يده، حيث سحب كل أمواله بعد قرارات التأميم، ويمارس سعد الدين وهبه النقد السياسي مرة أخري من خلال هذا الحوار والذي يمثل الانتظار بعدا من أبعاده سواء على مستوى الفرد أو مستوى المجموع الذين يزداد اتعاضهم بعد هذا الموقف .

أبو المجد : دي ورقة البنك .. الشنطة فيها خمسمائشر ألف جنيه .. سحبهم على ثلاث دفع .. أول دفعه في ٢٢ يوليو سنة ١٩٦١ .

الصحفي : صاحبهم تأتى يوم التأميم .

عثمان : تأميم ؟

الصحفي : ٢٢ يوليو .. تأتى يوم من أيام التأميم .. خاف أحسن يأمنوا اللي في البنوك ..

راح صاحبهم وحطهم فى الشنطة وتلقاه كان دلير من يومها بيهم ..

حسين : (للمحامى) أنا رأيي نعد القلوس قدامنا كلنا بصفتنا شهود وتخليها عهده عند حضرتك لحد ما نقمها للجهات المختصة .

أبو المجد : لمتي ؟

حسين : أما نوصل مصر أو اسكندرية ...

عثمان : لمتي بس .. أنا والله أعلم فكري كده حان موت واحد واحد زي الجدع ده. (٢٧٩)

وبيضا هم ينتظرون الموت ، تلوح لهم فرصة للنجاة من جديد حين يجدون بـنري ماء، لكن أحد البئرين مسموم كما تشير لاقعة بين البئرين، فيعود التوتر للدراما من جديد .

سليمان : طب معناها ايه دي .. أنا مش فاهم معناها ايه دي يارب .. طب إذا كنت عايز

تموتنا ما سيبنتاش نشرب ايه .. لقينا الياقطة ايه .. عشان عسرنا يطول شوية ..

شوية قد ايه .. عشان نموت من العطش .. ما نموت من الميه .. طب ما كلها

موته . (٢٨٠)

وأمام اضطراب الجميع والتوتر الناتج عن طول الانتظار يتأمر 'أبو المجد' على

'عويس' انتقاما منه لما فعله بهم فى الفصل الثانى ، فيقترح اللجوء إلى ' القرعة ' كي

تقرر من الذى يشرب من البئر ولكنه يكتب فى كل الأوراق - أوراق القرعة - اسم

'عويس' ليكون كبش الفداء للجميع . تكشف ' موسو ' المؤامرة ، فيقتلون جميعا الأمل

فى الحياة ويستعدون لانتظار الموت من جديد . وهكذا انتظار مستمر [يشكل الشكل

الدائرى ، انتظار للحياة وانتظار للموت وانتظار للحياة وانتظار للموت]. (٢٨١) إلى أن يتم

إيقاظ المجموعة على يد حارس المقابر الذى أحضر حرس الحدود لانتقامهم ، وبعد أن يتيقن

الجميع من النجاة عادوا سيرتهم الأولى ، فبدلا من العودة إلى القاهرة يقررون استئناف

رحلتهم إلى الإسكندرية غير متعطين بما حدث لهم فيما عدا ' قرني ' الذى يقرر العودة

إلى القاهرة بعد تردد، و"محمد" الزوج الذي يقرر الاستقامة، أما "سليمان" و"عويس" فيفضلان البقاء بجوار السيارة لحين إتمام إصلاحها لأنها عهده !!

وهكذا تنتهي المسرحية ، بفرحة معظم أفراد المجموعة بالنجاة وهم لا يدرون ظريفا تأتيم لحظة انتظار أخرى للموت !! وهما شكلان من شكول الانتظار استخدما الكاتب بوعي أسهم هذا الاستخدام بشكل أو بآخر في الحكم على جودة النص شكلا ومضمونا .

١٦ - ١

تنوع شكول الانتظار في مسرحية " رحلة خارج السور " لرشاد رشدي ، وإن كانت سمة الانتظار في النص تقوم على التداخل - تبعا لخطوط الصراع في النص - بين انتظار الشخصية من حيث كونه انتظارا فريفا ليتدخل هذا الانتظار بدوره مع انتظار المجموع، أي -إن صح التعبير - يمكن ملاحظة أن الانتظار يدور في عدة نواتر فريدة تنوع بين السلبية والإيجابية وهذه الدوائر بدورها ترتبط بفلك الانتظار الأكبر للمجموع متمثلا في انتظار تغير الواقع الاجتماعي القاسم و عبور المجتمع كله إلى البر الثاني حيث الأرض البكر التي لم تنس بعد أليدا فيها المجموع حياة جديدة.

ومن ثم يمكن القول بأن خطوط الصراع في النص هي التي توجه الانتظار بخلاف ما طرحه البحث سابقا حيث كان الانتظار هو الذي يسهم في تحريك خطوط الصراع ، بينما في مسرحية (رحلة خارج السور) تسهم خطوط الصراع في إبراز الانتظار كظاهرة متغلغلة في التكوين النفسي للشخصية وذلك من خلال إحتكاك كل طرف من أطراف الصراع بالطرف الآخر .

والصراع في النص يقوم على التشابه والتقابل حيث يبحث كل الشخوص جاهدين عن الخلاص. الخلاص من ذواتها وتحطيم الأسوار التي صنوها بإرادتهم. فجميع الشخوص في النص يمثلون أنماطا سجيئة تتخبط في البحث عن ذواتها حاملة فوق صبورها مشكلة عامة من خلال مشكلتها الخاصة ، وفي أثناء رحلة البحث عن مخرج لهذه الأزمات النفسية تبدو شخوص بعينها -في الدراما- تكرر نفسها من حيث لا تدري، فهم يحكمون تطويق السور حول أنفسهم بدلا من القفز خارجه ، بينما تبدو شخوص أخرى تحاول كسر القيود التي فرضتها الأسوار محاولين الوصول إلى بر الأمان..وهذا الوجه

النفسي للصراع ربما يكون مصدره : إدراك ككتاب الدراما والقصة والرواية المتزايد لعلم النفس المعاصر ، هذا الإدراك المتزايد جعل الكثيرين من الكتاب والمتقنين على المسواء أكثر استعدادا للتسليم [بأن هناك نوعا آخر من القضاء والقدر ، ليس أكل وطأة من الذي نعرفه ، يعمل بنشاط في نواتنا وهو مكون من قوى بيولوجية شديدة أو قوى نفسية جسمية ، أو قوى وراثية] . (٢٨٢)

يبدو ظاهرة الانتظار واضحة في نص 'رحلة خارج السور' من خلال المواجهة بين الفرد والمجتمع والتي تتم على مستويين في قصة (عم كامل) والتي تكون قد انتهت قبل رفع الستار عن المسرحية وفي قصة (فريد) والتي تبدأ مع بداية المسرحية.. فكامل بك * المحامي الكبير ، ذات يوم يتهم بقتل زوجته (شبيرة) التي انتحرت في الحقيقة لأنها لم تحتمل أن تخونه في شرفه مع حبيبها (أبو العيون) صديق كامل ، ورغم تبرئة المحكمة له رسميا فإنه لم يستطع مطلقا استعادة كيانه حيث أصبح في نظر الناس مجرما قاتلا .

وفي أثناء مواجهة عم كامل للمجتمع الكبير - وحتى لمجتمع أسرته الصغير المتمثل في ابنه (سميد وابنته (محاسن) لم يستطع الصمود فدمرته التجربة ، حيث تشير إليه أصبح الاتهام من ابنه وابنته ومن الناس . ويهيئ هذا الاتهام الغير مبني على أساس من الحقيقة على (كامل بك) كالقدر فيستسلم له وينزوي في دلوه ليتحول إلى ' عم كامل ' والحقيقة هنا أصبحت مزدوجة الدلالة ، فعم كامل برئ في الواقع ولكنه مجرم في نظر الناس . ويقابل هذا الموقف ويسير معه في تطور عكسي موقف آخر مشابه له - مع اختلاف النتيجة - هو موقف (فريد) وعصية بناء الكوري .

فريد يؤمن بمجموعة من القيم لا يشك لحظة في استحالة تحقيقها أو عدم وجودها وهو لذلك يكتشف ويبسطه ضد العوالم التي بناها المهندس (شريف سامي) ويطلب في تقرير رفعه إلى الوزارة إزالة هذه العوالم حتى يمكن بناء الكوري على أساس سليم ، ولكنه يصطدم في تدرج صاعد باستحالة تحقيق ذلك على مستوى اللجنة الثنائية ، ثم مجلس المهندسين ، ثم الدائرة الأكبر أهل البلد حيث تتنافس الجيوب في المبادئ والقيم في مجتمع يسلم بأن الحقيقة وجيهين ، وأن العوالم من الممكن أن تكون غير صالحة لكنها تصلح (صداقة ومش فسلفة !!) مثل عم كامل (برئ ومش برئ !!) وبينما يستسلم عم كامل ويتحول إلى كم مهمل في بيئته يسجن نفسه وراء السور المادي - ثم على المستوى

المعنوى أو النفسي سور هذا المجتمع المبني على تبايخ النظر إلى الحقيقة وفوضى القيم التي تسهم في ارتفاع هذا السور كل يوم ، أما فريد فلا يستسلم فهو يحاول تخطي هذا السور أو - إن صح التعبير - هدم هذه القيم التي قد تكون من نتيجتها أن يقنع الكوري بكل دلالات الرمزية- بمن عليه .. بأهل البلد أنفسهم أصحاب المصلحة الحقيقية في بناء الكوري ، فهو على الرغم من محاولاته المتعددة التي باءت بالفشل بيد أنه دائم التطلع إلى المستقبل المفعم بالأمل ولذا فهو يزداد تصميمًا على بناء الكوري تسانده في ذلك (كريمة) زوجة سعيد ابن (عم كامل) ثم ينضم إليهما (حامد) أخوه ، وبعض الشرفاء بعد أن تخلت عنه " محاسن " حبيبته التي وقعت أسيرة لتلك القيم (فسدانة ومش فسدانة 11) ومن ثم فهو لا يستسلم كما فعل عم كامل ولم يقتل كما قتل الفرس " شهاب " الذي ضاق بأسوار منزل عم كامل (٢) وحاول الهرب فأطلقوا عليه الرصاص لينتهي الممرحية بانتظار عام من قبل فريد وحامد وكريمة وبعض الشرفاء تحقيق حلمهم الجميل في تحطيم الأسوار وبناء الكوري على أسس سليم وعوامل سليمة حتى يتمكنوا من العبور في يسر وسهولة ولأن إلى البر الثاني بر الأمان .

يمكن ملاحظة ظاهرة الانتظار منذ بداية الممرحية ، حيث الفرس شهاب يصهل متمردا يريد كسر أسوار المنزل ، فهو ينتظر الانطلاق إلى عالم آخر جديد باحثًا عن حريته التي قيدت خلف السور .

زاكية : قال الفرس شهاب يزعق الزعيق ده كله علشان علوز يقفز السور ومش قادر وحليقدر لزاى ؟ دا السور عالى. حد يقدر يقفز السور؟ (سهيل الفرس) أما فرس عيب صحیح .

أبو العيون : سيك منه ده أصله حمار .

عم كامل : أبو العيون .. الرجل ده راح فين ؟ ضروري راح يشوف للفرس للفرس ده حا يجنني ما الحصنة للتانية كلها قاعدة ساكنه . (٢٨٢)

يستخدم الكاتب هنا هذا الموقف منذ بداية الممرحية ليكشف عن أوجه التشابه بين عم كامل وبين الفرس شهاب وكلامًا ينتظر منذ زمن ما قبل الممرحية، فالفرس المقود خلف سور الأسطول يغري أعصافه في محاولة قفز السور، تمامًا مثل "عم كامل" الذي يعاني من صراع أليم بسبب نظرات الاتهام والإدانة التي ينظر بها أبناؤه له ، ومن ثم

كانت رغبته المكبوتة في إعلان الحقيقة وتحطيم الصور الذي طوق نفسه به ليتحرر على الأكل من الذنب في نظر أولاده.. ولكن كما كان السور عاليا يصعب على الفرس شهاب القفز من فوقه.. كذلك كانت الأسوار المحيطة بعم كامل عالية الجدار .. وكلاهما ينتظر أول فرصة تمنح له بالقفز الأمر الذي يرسخ في الأذهان منذ بداية المسرحية أن الفرس شهاب ليس رمزا لمع كامل فحسب بل لكل شخص النص بلا استثناء ... وإلى حلقة أخرى من حلقات الانتظار في النص ينتقل الكاتب ومنذ بداية المسرحية أيضا فيعرض حلم (كريمة) في العبور إلى البر الثاني بعد أن ضاقت ذرعا بمن حولها .. فهي فتاة حاملة تحلق بأحلامها نحو المطلق ، ومن خلال حوارها مع كل من (حامد) و(عم كامل) يبدو الاختلاف واضحا جليا بين المنتظرين - انتظر عم كامل وانتظار كريمة - من حيث إيجابية وسلبية كل منهما .

كريمة : أنا رحت بلاد كثير .. رحت الهند والصين وفرنسا واليابان .
عم كامل : كلام إيه ده . أبوك الله يرجعه كان موظف في محكمة مصر مش في المسلك السياسي .. تبقى لغيتي مع مين .

كريمة : لوحدى يا عم كامل (حاملة) لوحدى .
عم كامل : لوحدك .. ؟ امتي ؟

حامد : (ضاحكا) دي بتعلم يا عمي .. بتعلم ؟ بتلف الدنيا وهي قاعدة مطرحتها .
كريمة : (مقتربة منه في عطف) انت حقا تعمل زي يا عمي .

عم كامل : (بخشونة) أصل زيك ؟

كريمة : (بنفس العطف) أبوه .. تلف الدنيا بدل ما أنت قاعد طول النهار ما بتعملش حاجة .

عم كامل : الله يجازيني يا كريمة .. أنا لغيت الدنيا قبل انت ما تتولدي .. وبالفعل موش في الخيال .

كريمة : (تداعبه) طب امتي ؟

عم كامل : زمان . أيام الدنيا ما كانت دنيا .

كريمة : (بالعطف) أيام ما كنت كامل بك عبد الجليل المحامي الكبير .. قبل ما تنفلق على المعاش .. بلها كان دايما يكلمنا عنك . (١٨٤)

إن الفارق بين " عم كامل " وبين " كريمة " أن الأول يعيش في الماضي أما الثانية فهي تعيش في المستقبل .. وكلاهما ينتظر تحطيم الأسوار المحيطة به ، ولذا كان من الطبيعي بعد ذلك أن يفضل (عم كامل) وأن تخطو " كريمة " خطوات واسعة نحو تحقيق حلمها . ولعل من الممكن ملاحظة ما في انتظار (عم كامل) من نزعة شخصية فردية ، وما في انتظار " كريمة " من روح جماعية .. وهذا ما سوف تسفر عنه الأحداث فيما بعد .

كريمة : تعرف يا حامد إيه الحقته اللي نفسي صحيح أروحها ؟ البر الثاني .

حامد : بقى لفيتي الدنيا كلها ولمسه ماشغيتش البر الثاني ؟ (٢٨٥)

ثم يعود للكاتب أيضا ولمح إلى انتظار " فريد " المهندس الشاب صاحب الأفكار التقدمية ، الذي يريد أن يستكمل بناء الكوري حتى يتمكن أهل البلدة من الوصول إلى البر الثاني ، والكوري هنا هو أي معبر إلى عالم أفضل ملئ بالورود والرياحين تظلل سماءه صفاء للحقيقة ، ومن ثم يسهم انتظار " فريد " في تحقيق " حلم كريمة " ليتحول الحلم إلى واقع ملموس ويتحول من حلم خاص إلى حلم عام ، ولعل استخدام الكاتب للحوار المتداخل بين الشخصين منذ بداية المسرحية يؤكد التداخل بين الماضي والحاضر من خلاله يبدو الفارق بين الانتظرين - انتظار كامل ومن معه من أمثال " أبو العيون " الذي يرتبط أيضا بالماضي لأنه جزء منه وانتظار فريد ومعه كريمة وحامد وهو يرتبط بالمستقبل .

وتداخل الحوار يعني سير الصراع الدرامي في مستويات عديدة في وقت واحد وهذه المستويات رغم خصوصيتها ترتبط بعلاقات توافق أو تضاد بحيث يتولد من الصراع صراع آخر وهكذا وجميع خطوط الصراع تجر في النهاية صورتى الانتظار العام والخاص بما فيهما من سلبية وإيجابية .

فريد : لولا أنا ما ليش مصلحة في إن العوامات تنشال . وثانيا العوامات موجودة وأي إنسان يشوفها يقدر يعرف إنها صدقة .. يعني ما تصلحش .. وفوق ده كله أنا ما فيش بيني وبين المهندس شريف سامي اللي بنى العوامات أي حاجة .. لا عسرى شفته ولا حتى سمعت اسمه إلا لما انتقلت هنا واستلمت الكوري بعده .

حامد : صح . لكن مين يعرف الصبح من الغلط .

عم كامل : (لأبو العيون) انت جيت باصاحبي ؟

كريمة : وبعد ما تكتبوا التقرير يا فريد يحصل إيه ؟

أبو العيون : (لم كامل) تعرف مين في البلاد ؟

فريد : يشيلوا العولمات الموجودة .. ونعمل عولمات جديدة كويسة .

عم كامل : مين .. ؟

كريمة : وتبني الكويري ؟

أبو العيون : عبد السلام بك .

فريد : وابني الكويري .

عم كامل : عبد السلام مين ؟

كريمة : وتوصلنا بالبر للتاني ؟

أبو العيون : عبد السلام مشهور ابن عمي .. أخو شهيرة .

فريد : (ببساطة) أه طيما .

عم كامل : جاي يعمل إيه ؟

كريمة : يعني حاروح البر التاني يا فريد ؟

أبو العيون : بيع التلاتين فدان اللي فاضلين من أرض شهيرة .

فريد : وما تروحش البر التاني إيه .. تعدي الكويري تبقى هناك .

حامد : صانع المعجزات .

أبو العيون : كان غلط تتنازل عن نصيبك .. لكن أهو تمن البراءة !

عم كامل : تمن البراءة ؟ .. انت بقيت معاهم ؟

كريمة : البر التاني جميل .. موش كده يا فريد ؟

أبو العيون : جرى إيه يا كامل .. انت نسيت والا إيه ؟

فريد : أجمل من هنا بكثير . حاكم تبنوا لكم بيت صغير هناك . تعيشي فيه انت وسعيد .

عم كامل : (متخالفا) لا ما نسيش يا صاحبي .. أنسى إزاي ؟

كريمة : (حاملة في قنوط) أنا وسعيد .

حامد : بالقول لك انت صانع المعجزات !

عم كامل : أنسى إن أبوك حرمك من الميراث عشان وقتت جنبتي ؟

فريد : معجزات إيه هو الواحد لما بيني كويري يبقى بيعمل معجزة ؟

حامد : طبعاً معجزة .. علشان الكوبري، أساسه فسدان ... مالوش أساس .
فريد : ما قلت لك حاً نغير الأساس..انت علوز تألف قصة والا ليه ؟ على فكرة أنا
فت على المجلة في مصر قالوا إنهم قرأوا روتيك وحا بيعتوك جواب ..ما
وصلكش ؟

حامد : بعته من سنة .. بس أسه ما وصلش . (٢٨٦)
والملاحظ أن هذا التداخل في الحوار حيث تلتقي كلمات لأناس لا تصب في مجرى
حديث الغير . ومع ذلك تلقى الضوء عليها وتخلق لها معان جديدة، إضافة إلى اجتماع أكثر
من طرف في وقت واحد يجعل المتلقي يقابل هذا بذاك ويخرج بمعنى آخر جديد ، وهو
لا يقوم على مجرد الموازنة بل على حقيقة اجتماعهما معا في مكان واحد هو بيت عم
كامل حيث توجد الأسوار المحيطة بكل منها على اختلاف مستوياتها .

ومن اللافت للنظر أن الحوار المتداخل على مدار النص لا ينتهي فيه الموقف بل
يجر الكاتب فيه المتلقي إلى موقف آخر جديد، بيد أنه مرتبط بالموقف السابق وهكذا ..
ولعل هذا هو الذي دفع بعض النقاد إلى القول بأن هذا النص نص تركيبي [حيث إطار
الحلقات الكبيرة الدائرة ، التي تقضي كل حلقة منها إلى حلقة لوسع - بينما في الحقيقة
تضييق الحلقات أثناء اتساعها لأنها تكشف عن مزيد من الانهيار النفسي والاجتماعي في
كل مرة . وكل حلقة من الحلقات لا تتم إلا عند نهاية المسرحية - أي أن الكاتب لا يقدم لنا
حلقة كاملة أول الأمر - أو حتى جزءاً من هذه الحلقة ثم يتسها ، ولكنه يقدم شريحة من
الحلقات ليقابل بها شريحة من حلقة أخرى ثم شريحة من حلقة ثالثة حتى تضيق في
اتساعها - آخر الأمر وتتجاس عند نزول الستار] . (٢٨٧)

ومن هنا تبدو نماذج الانتظار في النص في خطوط أو حلقات متداخلة حتى نهاية
المسرحية . ويمارس الكاتب من خلال الانتظار النقد الاجتماعي والسياسي وذلك عندما
يصطدم " فريد " باللجنة الثنائية التي جاءت لتعائن العوامات ، ويمثل هذا الاصطدام المحك
الأول لاختبار قدرة فريد على تحقيق حلمة الذي ينتظره .
الخربوطلي : انت الظاهر ما عندكش إحساس بالمسئولية ...
فريد : أنا ؟.....؟

الخربوطلي : طبعاً . لأنك موش قادر تفهم حاجة .. موش قادر تراعي .

فريد : أراعي إيه ...

الخبوطلي : تراعي إن ده موش الكوبري الوحيد اللي بيبنيني من غير أساس ولا دي العوامات الوحيدة اللي فسدانة ولا شريف سامي المهندس الوحيد اللي بينفش

ويسرق .. البلاد كلها كده ..

فريد : يعني العوامات الفسدانة دي حاجة طبيعية ؟

الخبوطلي : طبعا .. طبيعية وعلشان كده ..

فريد : علشان كده ضروري نمسكت ما نقولش إنها فسدانة .

الخبوطلي : اسمع .. أنا موش علوز مشاكل فهمت ؟ .. موش علوز وجع دماغ . (٢٨٨)

هذا هو المنطق السائد في المجتمع ، فقد أصبح الفساد هو القاعدة ومقاومته أصبحت استثناء ولعل في تسمية للشخص ما يؤكد ذلك فالمدير اسمه (الخبوطلي) والمهندس الذي يريد الإصلاح اسمه (فريد) والمهندس المرتشي اسمه (شريف سامي)!! يهدد فريد اللجنة الثانية بكتابة تقرير منفصل، فتقرر اللجنة حلا وسطا وعجيبا هذا الحل يمكن ملاحظة أن الانتظار بعد من أبعاده سواء على مستوى اللجنة أو على مستوى المجتمع ككل.

ممتاز : (يفكر) العوامات فسدانة وموش فسدانة .. ممكن (يكتب) العوامات ضعيفة بس هي موش ضعيفة .. دي موش نافعها أبدا .. طيب ما نقول (يكتب) للعوامات رديئة لكن ... (يكتب) العوامات فسدانة ولكنها تصلح أظن ما فيش بعد كده بقا .. دي فكرة عظيمة يا معادة الرئيس .

الخبوطلي : فعلا فكرة كويسة .

ممتاز : كويسه بس ؟ دي فكرة عبقرية .. هي فسدانة لأنها فسدانة في الحقيقة .. لكن تصلح في رأينا ورأينا رأي فني ما حدش يقدر يناقشنا فيه (متلهلا) أدي إحنا قلنا الحقيقة يا باشمهندس أمضي بقى .

فريد : أمضي على إيه ؟ على قرار بيعترف بالفساد..بيضال الناس.. يقول لهم إن السرقة والقتل حلال؟ لأمتشكر .

ممتاز : انت بتتهمنا بالفساد يا.....

الخبوطلي : ما فيش داعي يا ممتاز بك

فريد : القرار بتاعكم ده لئيد من المومات نفسها..حي جريمة..جريمة فعلا (٢٨٩)

وفي نفس اللحظات التي يولج فيها فريد قرار اللجنة يولج به على المستوى الشخصي موقفاً مشابهاً وهو موقف محسن منه فهي تحبه ولكنها تشمر بميل إلى شخصية "اسماعيل" الذي اتقى بها في المصيف ومن اللافت للنظر أيضاً عدم ظهور شخصية "اسماعيل" على المسرح نهائياً الأمر الذي يدفع إلى القول بأنها قد تكون رمزاً للمجهول الذي يحارب فريد على المستويين العام والخاص .

لاستطيع محسن تحديد مشاعرهما (تخب فريد وتميل إلى اسماعيل) والاثنان ضدان لا يجتمعان مثل قرار اللجنة (مسددة وموش صدقة) وهذه الحيرة وهذا القلق وهذه الحلول الوسطى ترتبط بشكل أو بآخر بالانتظار .

تتضح ملامح انتظار الشخص داخل الدراما بعد نهاية الفصل الأول ، حيث يعيش كل من "عم كامل" و "أبو العيون" و "سنس" و "زكية" الخادمان ، "سعيد" و "محسن" في الماضي خلف الأسوار التي كُفست على كل آمالهم وأحلامهم المستقبلية وعلى هذا فانتظارهم جسيماً انتظار سلبي لا يوجد فيه فعل .. انتظار عقيم . والوحيد الذي يتخذ خطوة إيجابية بعد أن مل الصهيل هو الفرس "شهاب" فكلفت نهاية الرمي بالرصاص !! لأنه حلول القفز فوق السور. أما انتظار "كرمة" و "سعيد" و "حامد" فانتظار إيجابي فيه بحث وفيه فعل ، فكرمة الحاملة بالير الثكني تشمر بأن حلمها يوشك أن يتحقق، وكما تزداد رغبته في تحقيق هذا الحلم تكتشف فجأة أن المعوقات التي تموقه ما زالت موجودة في بيت عم كامل المحاط بالأسوار. وكذلك "حامد" الذي بدأ يكتب مسرحية جديدة ولكنه لا يستطيع أن يجد نهاية لها لأن الأسوار دخل المسرحية تملو وتزداد ارتفاعاً. ومع ذلك فانتظارهما انتظار إيجابي إذ إليهما لا ينهزمان أمام الواقع القاسم كما فعل (عم كامل) و (أبو العيون) وغيرهما، ولا يندفعان نحو القفز محاولين كسر السور بقوة كما فعل الفرس شهاب فتكون نهايتهما، ولكنهما يفكران ويبحثان حتى يتحد حلمهما مع حلم (فريد) من أجل تحطيم الأسوار المحيطة بهم جميعاً ويقرّبون من النجاة في نهاية المسرحية .

يمارس رشاد رشدي النقد - نقد الواقع السياسي والاجتماعي - مرة أخرى في اجتماع مجلس المهندسين حيث المواجهة الثانية لفريد في رحلة انتظاره .. حيث القصاد ينتشر في كل مكان ، وحيث التناقض بين القول والفعل ، فالمسؤولون يرددون شعارات

جوفاء ولا يعملون بها يرددون (نموت نموت ويحيا الوطن !!) وهم يقودون الوطن إلى الهلوية يستترهم على الفساد ، ولعل الكاتب في هذه الإشارات المباشرة إنما كان يدق الدقة الثانية في ناقوس الخطر قبل وقوع كارثة الخامس من يونيو ٦٧ بعد أن دق سعد وهبة الدقة الأولى في "مسكة السلاحة" وأمام هذا التناقض المجيب بين التنظير والتطبيق يتحول فريد إلى متهم في نظر المسؤولين .

شكيب : دلوقت العوامات افسدانة دي معناها إيه ؟ معناها إن للمهندس شريف مامي حرامي .. ما هو كده .

فريد : أنا ما كنتش إن مامى سلمي حرامي .

شكيب : (لفريد) أيوه لكن الممنالة واضحة . دلوقتى هو حاسب الحكومة على عوامات معموله من الخرسانة المسلحة لكن عمل العوامات من الطين والزلط .

فريد : دي الحقيقة .

شكيب : يعني حط في جيبه عشرة آلاف جنيه .

لبيب : واكثر بكثير .

شكيب : (لفريد) يا راجل اتقى الله . انت شفته بيمسرق ؟ شفته بعينك ؟ وافرض يا مبيدي إنه حرامي . أنا معاك إنه حرامي .. انت مالك ؟ هو حط إيده فسي جيبك خد محفظتك ؟ هي دي الأخلاق بتاعة الجيل الجديد ؟

عجيب : ما بقاش فيه أخلاق .

فريد : يا أفندم أنا في تقريرى ما كنتش إن شريف حرامي .

شكيب : أيوه لكن أي إنسان يقرأ التقرير يستنتج إن شريف حرامي .

منيب : في وزارة المعارف موظف كبير معروف إنه بياخذ رشوة . كويس ؟ مدرس ابتدائي أظن كان له شغلانة ما رضيش يدفع رشوة ، قامت وقفت ، حضرته عامل أديب راح كاتب قصة بطلها حمار لكن حرامي بيمسرق الأكل بتاع الحمير الثانية ، الموظف الكبير لما بلغته الحكاية اشتكى . وكيل الوزارة نده للمدرس . قال له : يا استاذ إزاي تكتب قصة على موظف كبير في الوزارة ؟ المدرس قال له : يا معادة الليه أنا كاتب قصة على حمار . وكيل الوزارة قال له : صحيح لكن أي واحد يقرأ القصة يستنتج إن الحمار هو فلان بيه . خصوصا وإنك بتقول إنه حرامي . افضل يا استاذ خصم ١٥ يوم .

شكيب : نفس الحكاية . أنا موش علوز نعلقب الاستاذ فريد . أنا بس بلومه .

فريد : بتلومني علشان قلت الحقيقة ؟

نقيب : للحقيقة ! يا حضرة المهندس مفيش غير حقيقة واحدة نمسوت ويحييا

الوطن..نموت ويحييا الوطن .. قولوا معايا يا اخوانا نموت ويحييا الوطن (٢٩٠)

ينتهى مجلس المهندسين إلى إدانة فريد وإلى تأكيد تقرير اللجنة الثانية (العوامات
فعدانة ومش فعدانة) وفي نظري أن هذا المشهد -مشهد اجتماع مجلس المهندسين- من
أفضل المشاهد في المسرحية والتي أستخدم الكاتب فيها الكوميديا وسيلة لإيصال فكرته ولا
سيما في موقف التصويت على القرار، حيث يغلب السجع على الحوار ، وهو سجع مقتعل
استخدمه الكاتب لزيادة حدة السخرية وزيادة حدة الهزل وبالتالي يسهم هذا في تعبئة
المتلقي -عن طريق الكوميديا- ضد الموقف ككل. ولعل في تناقض القرارات ما يشمر
المتلقي بالتوتر والقلق وهذا بدوره مرتبط بالانتظار، فالمهندسون إنما صوتوا على القرار
المتناقض بطريقة تصويت متناقضة بدافع التلق على مستقبلهم الوظيفي وقلقهم وترددهم
أيضا مرتبطان بشكل أو بآخر بالانتظار !!

الرئيس : يا غريب بك..يا شكيب بك..يا حضرات الأعضاء..إحنا ما نقرش نرفت حد .

شكيب : بعد كل اللي عمله .. دا كان ناقص يقلع الجزمة ويضربنا .

غريب : أنا استقيل لو ما ترفدش .

حبيب : وأنا كذلك .

منيب : دي إهانة .

نقيب : دي خيانة .

محيب : ضروري يتحبس .

شكيب : في الزنزانة .

حبيب : ويضربوه السجاة .

شكيب : ويجرجروه الهجانة .

لييب : عامل زي اللبانة .

نقيب : لمن أمنا وأبنا .

حبيب : قال العوامات فعدانة .

عجيب : أخلاقه خسرانه .

عريب : لاهو لأنا .

الرئيس : يا حضرات الأعضاء .. أنا مضطر لأطلبكم على السر .. أنا عندي أوامر عليا أن أفرد ما يترقش وموش بس كده ضروري يرجع لعمله ويبيني والكويري .

شكيب : يا خبر أسود .. ضروري مستود .

حبيب : علشان كده قال اللي قلله .

ليبيب : رحنا في داهية .

مجبب : بلين عليه ابن ناس .

عجيب : أخلاقه كويسة .

منيب : بيتكلم

نقيب : كل اللي قلله صح .

منيب : بيتكلم زي أولاد الزوات .

ليبيب : أنا مكنتش قاهم حلجة (٢٩١)

ينتهي انتظار " الفرس شهاب " بالقتل العمد لأنه حاول القفز من فوق السور، وليس عجيبا أن يتم ذلك في اللحظات التي يمرت فيها " عم كامل " بالحقيقة التي أخفاها سنوات عديدة ، وهي انتحار زوجته . ولكن هذا الاعتراف لم يغير من الأمر شيئا بالنسبة لعم كامل أو بالنسبة لابنة أو ابنته .. وكما حكم " عم كامل " على الفرس شهاب بالقتل، حكم كذلك على نفسه بالتفوق داخل دلوه محاطا بالأسوار وعلى أبنائه بالضياع التام .

فريد : لكن الحقيقة كان يجب تظهير .

عم كامل : إيه الفائدة لو كانوا عرفوا الحقيقة ما كانوا حايروحوها ولا يرحمونني . كانوا حا يقولوا بتحب علشان كده انتحرت. كانوا حايقلولوا معذبها علشان كده موتت نفسها . تنفيذ بليه الحقيقة ؟ كانوا برضه حايقتلوني (صوت رصاص) (وبصرخ) قتلوه .. قتلوا شهاب يا صالحي (فينهار ممسكا بكثف أبو العيون) قتلوه .. قتلوا شهاب يا صالحي .. قتلوه .. قتلوه .

كريمة : (في زعر) قتلوه ليه يا فريد ؟ قتلوه ليه ؟

فريد : علشان كسر السور .. ربطوا رجليه وعضوا عينيه وضربوه بالرصاص ..

مافيش أسهل من قتل الحيوان (٢٩٢)

إن فشل 'عم كامل' على المستوى الخاص (الطريق مسدود وحا يفضل مسدود
وضروري أنا أفضل كامل اللي هم عملوه .. الوحش اللي حرق مراته .. عم كامل) يقبله
إصرار فريد على المستوى العام ، وفي لحظة من لحظات التنوير بعد فشله في مواجهة
مجلس المهندسين بصير فريد على إتمام بناء الكوبري على أساس سليم وإزالة العوامات
الفسدانة مما يعطي انتظاره صفة الإيجابية .

فريد : ليلة للمجلس اتهدائي إن البر التاني مالوش وجود .. إنه خرافة اخترعها
العقل .. خدعت للمعدة ونزلت . الموج عالي والمية كلها دوامات . كان ممكن
أتوه .. وقعت أفند .. أفند لغاية ما وصلت وحطيت رجلي على الأرض ..
وبعدين رجعت .. لكن بعدما لطمنتيت إن البر التاني موجود ولو إني ماكنتش قادر
أشوقه .. الدنيا كانت ضلمة . (٢١٢)

الظلام الكثيف المحيط بفريد والذي حجب رؤيته لبر الخلاص متمثل في تلك
الأسوار العالية التي بناها المجتمع فجعلت حامد لا يتم مسرحيته ولا يستطيع إيجاد نهاية
لها لأن (السور عمال يملأ والضلمة بتزيد .. والهوا بيقل .. وهم عالين بينوا) . يذهب فريد
إلى الوزير شكوا ، وهنا يمارس للكتاب أيضا النقد السياسي من خلال وصف فريد لحديثه
مع الوزير .

فريد : قال لي أنا دارس الموضوع ده كويس .. وده موضوع بايخ ما أحيش أكلم فيه ..
قلت له بايخ إزاي يا معالي الوزير؟ قال لي بايخ .. موش فاهم بايخ يعني إيه ..
قلت له يعني أنا غلطت لما قلت إن العوامات فسدانة .. قال لي لا مغلطتش ..
العوامات فسدانة فعلا قلت له أنا ماأقدرش ابني الكوبري على العوامات دي ...
يقع .. قال لي انت مالك .. يقع والا مايقعش .. انت مقبل وضامن جنة ؟ روح يا
أفندي انتبه لشطك .. خرجت وأنا مصمم على إن العوامات ضروري تتشال . (٢١٣)

كلما تطور خط الصراع وخطا نحو الأمام ، بدت إيجابية تنتظر 'فريد' - إن صح
التعبير - يتحكم تطور الصراع وتطور الشخصية في إبراز الانتظار كظاهرة واضحة
دخل الدراما ومن خلال هذا الانتظار يطرح الكاتب رؤيته ، أيضا كلما خطا خط الصراع
خطوة إلى الأمام تنوب (الأنا) وتظهر الـ (نحن) مما يعطي الانتظار طابعا جماعيا . فإمام
إصرار فريد يتبدد الظلام ببعض الشيء ، فيكرر المحاولة ذاهبا مرة أخرى إلى البر التاني،

وهذه المرة يحضر معه وردة ، أي أنه في هذه المرة نزل على الأرض وقطف السوردة، وكان في المرة الأولى قد اكتفى بالوصول والنظر إلى البر الثاني في وسط الظلام ، فلم يحدد ملامحة . لما الآن فقد حدد ملامحة وأحضر معه الدليل ويكفي ما ترمز إليه الوردة من دلالة، صق هذه الدلالة إهداؤه الوردة إلى " كريمة " الحاملة بالبر الثاني ليبرهن لها على وجوده .. وعندما يتحول انتظارها من حلم إلى حقيقة ملموسة .

محاسن : شفتي حياتك كلها في الوردة دي.. عشان إيه ؟ عشان إيه ؟ موش عشان هو اللي جايهالك ؟

كريمة : (حاملة) عشان من البر الثاني .. بر الخلاص. فريد عاوزني ابني بيت هناك في وسط الورد وأعيش فيه مع سعيد..ها . ها . ها .

كريمة : لو كانوا يبيلوا للكوري ؟

محاسن : كان يحصل إيه يعني ؟

كريمة : كنت أخلص من اللي أنا فيه .

محاسن : والذبي انت عبيطة . بقى عشان كده مهمة بالكوري .. بتهيأك إنه هو اللي حايفير الكون .. والله ولو ميت كوري.^(٢٩٥)

ولم تكن الوردة هي نهاية المطاف بالنسبة لفريد الذي يزداد إصرارا على تحقيق حلمه بل وحلم جبل بأكمله بل بلدة بأكملها ، بعد أن أحاطت بها الأسوار من كل جانب وذلك عندما يواجه أهل البلد جميعا - وهم أصحاب المصلحة الأولى في بناء الكوبري - حيث لا يهمهم سوى بناء الكوبري سواء على عوامات فاسدة أو صالحة ، فهم على حد تعبير فريد (مساكين .. ييغرقوا وهم مش حاسين .. وعشان كده ضروري الكوبري يتبنى على أساس وإلا حتغرق كلنا) ولا يخفى ما في هذا الوصف من تعميق للكوبري كرمز ونقد للواقع.

وحتى يتحقق ما يصبو إليه فريد لابد من هدم الأسوار وإزالة العوامات الفاسدة تماما، وكى يتم ذلك لابد أن يحاول كل فرد من أفراد المجتمع هدم ما بناه في هذا السور بيده ، وعندما فقط يتحقق الحلم ويجد حامد نهاية للمسرحية .

كريمة : يعني فيه أمل في الكوبري يا فريد ؟

فريد : طبعا فيه أمل .

كريمة : وحاشوف البر تاني وأط رجلتي فيه ؟

فريد : وتمشي فيه كمان .

كريمة : إبتى يا فريد إبتى ؟

فريد : يوم من الأيام .. بعد سنة .. لتنين .. ثلاثة ما أعرفش .

حامد : يديم عليك العاقبة يا فريد يا خويا . السور صال يملا والنور صال يقل . قول لي بقا أنتهي المسرحية لزاى ؟

كريمة : (متحمسة) خلى واحد يكسر السور يا أخى ويريحك .

فريد : واحد لوحده ما ينقش .. حتى ولو كان شمشون الجبار .

حامد : ضروري يكون معاه عشرين تلاتين عامل على الأكل .. وكل واحد معاه فأس ومقلف وشغلانة . يزحموا المسرح .

فريد : لا يا حامد أنا أقصد اللي عملوا السور هم أنفسهم اللي يهدوه كل واحد يهدم بايديه الحقة اللي بناها . دي الطريقة الوحيدة . (٢٩٩)

وينهي رشاد رشدي مسرحيته بتوقع (عم كامل) وابنته وابنه لدخل ذواتهم مؤثرين العيش خلف الأسوار هم ومن معهم لأن الماضي يشدهم ويقوة إلى الخلف مهما حاولوا الفرار منه . ولعل عبث ' سعيد ' - ابن عم كامل وزوج كريمة - بوردة البر الثاني وفركها بحذقه له دلالاته على الفرق التام في مستقبل الماضي بكل ما فيه من ضياع وفساد نفوح رائحته فتركم الأنوف . وعلى الجانب الآخر تنتهي الدراما بانتظار كريمة وفريد وحامد ومن معهم من الجيل الجديد تحقيق حلمهم الذي لم يتحقق بعد وهو بناء الكويري حتى يتمكنوا من العبور إلى بر الخلاص .. وإن بدا هذا الحلم بعيدا لكنه قابل للتحقيق حتى بعد رفا فريد من صله .

كريمة : انت فلكر علشان دستها بجزمك .. خلاص ماتت ؟ قتلها ؟ ما بقلهاش وجود ؟

لا .. لا .. لا شايهاها قدامي .. أهي . صاحبة ومزهرة .. ومنورة .. والبر

لتاني أهو أهو واسع وعريض وملوان ناس . والناس حاطين يديهم في أيدين

بعض ماشيين والطريق اللي ماشيين فيه كله ورد .. والورد في كل حقة .

سعيد : أحلام .. أحلام ؟ (ينهرها) فوقك من أحلامك دي . فوقك .. إيه ده ؟ إيه ده ؟

(يسمع خبط شديد)

حامد : بينوا الكوبري ..

كريمة : (متلهفة . بدون حلم .. كلها أمل) بينوا الكوبري .

سميد : (منزعا) من يقول فريد

حامد : (بهدوء تام) ده شريف فاضل .. شريف فاضل بيني الكوبري .

كريمة : (صارخة) لا .. لا .. لا ..

سميد : ها .. ها .. ها .. ها ..

كريمة : (منتحبة . مكسورة) لا .. لا .. لا .. (١٧)

تنتهي المسرحية بتعرض الحلم للانكسار .. وإن كان انكسارا مؤقتا لأن السور لا يزال موجودا ولكي يتحقق الحلم للجميل ويتحول إلى واقع يجب على المجتمع ككل أن يزيل السور الذي بناه بلا مسبب مفهوم عندها فقط يمكن أن يعيش الجميع حياة نظيفة في البر الثاني بر الخلاص ، ولعل هذا ما أراد رشاد رشدي أن يطرحه من خلال انتظار الشخص داخل الدراما .

١٧ - ١

يمثل الانتظار عاملا مشتركا في أعمال 'يوسف إدريس' المسرحية منذ أن كتب مسرحيته القصيرتين 'ملك القطن' و 'جمهورية فرحات' حيث تطرح الأولى قضية الصراع الطبقي من خلال العلاقة بين ملك الأرض (المنبسطي) وبين الفلاح (محمادي) الذي يعمل بيديه في أرض الملك وما يتبع هذه العلاقة بين الملك والأجير من علاقات ترتبط بها وكلها ترتبط بالصراع الطبقي ، فهي في مجملها تتعرض لقضية استغلال من يملكون لمن لا يملكون وإدانة هذا الاستغلال على جميع المستويات ، وهي قضية حملها على عاتقهم كتاب الواقعية الاشتراكية وتنتهي المسرحية بانتظار محايي الحصول على حقوقه ومكاسبه.

أما المسرحية الثانية فتتناول حلما من أحلام اليقظة التي يحلمها 'الصول فرحات' والذي يتلخص في حنينه إلى مدينة فاضلة هروبا من الواقع الجاف الذي لا جديد فيه، وبعد أن يحرق فرحات في عالم من الأحلام يكشف أنه على أرض الواقع . يمكن أيضا ملاحظة ظاهرة الانتظار في أعمال يوسف إدريس الطويلة والتي تلت 'ملك القطن' و 'جمهورية فرحات' - وهي موضوع هذه الدراسة . تأخذ ظاهرة الانتظار في أعمال يوسف إدريس

أبعادا اجتماعية كما في (الجنس الثالث - المهزلة الأرضية) وأبعادا سياسية كما في (اللحظة الحرجة - المخططين) وأبعادا نراتية ذات مضمون سياسي أو اجتماعي كما في (الفرافير) (*) .

وسيقف البحث أمام " المهزلة الأرضية " والتي يشكل الانتظار بعدا رئيسا من أبعادها مضمونا وشكلا ، ففي المهزلة الأرضية يفوض " يوسف إدريس " في أعماق النص الإنسانية ليناقش قضية من أهم القضايا التي تهم أي مجتمع من المجتمعات بوجه عام والمجتمع المصري بوجه خاص ولا سيما في تلك الفترة التي كتبت فيها (١٩٦٥) حيث بدأت التجربة الاشتراكية التي عاشتها مصر منذ ١٩٥٢ ولم تحقق ما كان يحلم به كتاب الدراما حيث بدا التناقض واضحا جليا بين التنظير والتطبيق ، فظهرت طبقات اجتماعية من الانتهازيين والوصوليين وأصبحت المصلحة الشخصية والمكاسب الفردية هي الشغل الشاغل لنوعي المناصب دونما للنظر إلى بقية الطبقات ، وما كان يحلم به " فرحات " في جمهوريته وما كان ينتظره " محلوي " لا يزال بقاءا ، فكان الفقر هو القضية الرئيسية التي طرحت في المهزلة الأرضية ، الفقر بجميع أشكاله ، الفقر المادي والفقر الأخلاقي والذي بدوره أسهم في تشكيل الفقر المادي ، ولعل هذا هو ما دفع الكاتب لأن يبدأ مسرحيته بهذه العبارة المكتوبة على الستارة الثانية (الدنيا ما فيها فقر إنما فيها قلة رأي) موقعة باسم فلاح مصري عجوز !! .

استخدم يوسف إدريس في مسرحيته أسلوبا تجريبيا هذا الأسلوب كان قد اتبعه من قبل في الفرافير ، وهذا بدوره جعل القضية المطروحة في النص تتشعب فاختلف الواقع بالحلم . فالمسرحية مسرحية أفكار بالدرجة الأولى [لا تقدم للمتفرج عالم المسرحية الواقعية للمألوف بأحداثه المتطورة وشخصياته ذات الأبعاد المختلفة وذروته المرسومة.... فمسرحية الأفكار عالم بديل ومنطق مختلف تماما عن منطق المسرح الرمزي . فهي تهدف أساسا إلى مناقشة مجموعة معينة من آراء وعرض هذه الآراء عرضا دراميا عن طريق التضاد والجدل] (٢٤) . ويمكن ملاحظة التجريد من تلك الأسماء التي أطلقها إدريس على شخص العمل ، فالأخوة المتقارعون (محمد الأول) (محمد الثاني) (محمد الثالث) وأبوهم (محمد الطيب) وجدهم (محمد قارون) والطبيب اسمه (حكيم) والأم (كنانة محمد عيسى) !! والممرض (صفر) وهو يعني لا شيء وهذا بدوره يستحضر إلى الأذهان

شخصية (مستر زيرو) في مسرحية (الآلة الحاسبة) لالمير رايس حيث (مستر زيرو) ومن حوله من أصدقاء مستر واحد ومستر اثنين وحتى مستر سبعة .. الخ. وهذا -في نظري- يعني أن يوسف إدريس قد تأثر بالكثير من كتّاب الدراما الغربيين ولا سيما (بيراندللو) و(برنارد شو) و (بيكيت) و (يونيسكو) ، فالمسرحية على الرغم من أنها تطرح قضية واقعية فإن بها مقومات تعبيرية لا تستقيم بدونها بداية من مقدمة المؤلف والتي نص فيها على أن المسرحية يجب أن تقدم في صورة حلم لا واقعي ، ثم الستارة الثانية والعبارة المكتوبة عليها ، ثم الشخصوس ومسمياتهم (*).

وكما بنى 'لطفي الخولي' مسرحيته (قهوة الملوك) على قصة قصيرة سابقة ، فعل نفس الشيء يوسف إدريس ، فقد بنى مسرحيته أيضا على قصة قصيرة - شأنها في ذلك شأن 'ملك القطن' و 'جمهورية فرحات' - تحت عنوان 'فوق حدود العقل' ونشرها ضمن مجموعته القصصية 'لغة الآي آي' وتتلخص أحداث القصة في 'طبيب يطلب منه تحويل مريض إلى مستشفى الأمراض العقلية ويبدأ في اتخاذ الإجراءات اللازمة ، ثم يدخل عليه أخ للمريض يخبره أن أخاهم الأكبر أراد إدخال أخيه المستشفى ليستولي على ميراثه من أبيه وعلى الفور يحاول الطبيب إبلاغ النيابة ، فيستعطفه الأخوان من أجل عدم إدخال أخيهما المجن لدرجة أن الأخ الأصغر - المتهم بالجنون - يعرض على الطبيب استعداده لدخول مستشفى الأمراض العقلية إنقاذاً لأخيه' (١٩٩) هذا باختصار مجمل أحداث القصة القصيرة .

أما في المسرحية فيطور الكاتب الأحداث فيجعل الطبيب شخصية محورية داخل الدراما ، فقد طلبت منه زوجته في الصباح تأمين مستقبل أولادهما ولذا لا بد أن يدبر شيئا من المال ، وفي غمرة العمل ينسى الطبيب ما طلبته زوجته ، وبينما هو منهمك في العمل يدخل عليه (محمد الأول) وهو مدير شركة ساعات مصطحبا معه أخاه الأصغر (محمد الثالث) طالبا تحويله إلى مستشفى المجانين .

ويبدأ الطبيب في اتخاذ إجراءاته المادية وهو غير مقتنع تماما لأن الأخ الأكبر يبدو متلهفا على الخلاص من أخيه ، وحين يوشك على الانتهاء من الإجراءات يتقدم الشقيق الثاني (محمد الثاني) حجرة الطبيب معلنا أن أخاه الأكبر لص ومخادع يريد التخلص من أخيه (محمد الثالث) وهو أستاذ بالجامعة ليستولى على الأرض التي ورثها من أبيهم

وكان من قبل قد انتهز فرصة مرض اخيه (محمد الثاني) وهو جندي بوليس قتل أحد المجرمين خطأ برصاص معسمة فأصيب بانتهيار عصبي ولذا انتهز (محمد الأول) الفرصة للاستيلاء على نصيبه من الميراث .

تثير المشكلة تفكير الطبيب في مشكلته الخاصة ، فبدأ [عقله الباطن فسي خلق حدوثه حول هذه العائلة ، يختلط تفكيره الواعي بتفكيره اللاواعي ، ويبدأ في تصور أحداث أمامه لم تقع أساسا إلا في عقله هو ويتأرجح بين منطقتي الوعي واللاوعي، فيضطرب تفكيره ويناقش المشكلة بينه وبين نفسه مسقطا أفكاره الخاصة على الآخرين^(٣٠٠) يزداد التوتر الطبيب بعد دخول زوجته ويحاول البحث عن حل لمشكلة الأخوة الثلاثة فلا يجد لها حلا ، فيجرب عدة حلول أهمها عقد محاكمة في الفصل الثاني للشخص ليحدد المسؤول عن هذا الفساد الأخلاقي وهذا الجشع للكامن في النفس البشرية وأسبابه ، ويكون القاضي هو (صفر) وتاما كما فعل فرفور والسيد في التفسير تتبدل المواقف ويصبح (صفر) قاضيا ولا بد أن تطاع أوامره ، وعندما تبدأ المحاكمة تتعقد المشكلة ، فيبحث الموتى من قبورهم ممثلين في صورة الجد (محمد قارون) والأب (محمد الطبيب) والإدانة واضحة .

ولكن الطبيب يبحث عن الحقيقة المطلقة التي تجعل الإنسان قلقا على المستقبل، وتزداد المشكلة تعقيدا عندما تدخل زوجته مرة أخرى لتذكره بما طلبته منه في الصباح، فيضطرب عقله بالمشكلة مرة أخرى وقد تعقدت فهو في اللاوعي يدين عائلة محمد قارون وفي الوعي تحاول زوجته أن يكون مثل أبناء قارون !! ولذا يستسلم عقله لطوفان من الأفكار الهلالية والاشخاص الوهميين ، فيسقط عقله تماما، ولا يجد مهربا إلا في الجنون^(٣٠١) وتنتهي المسرحية .

ويبحث الطبيب عن الحقيقة - خلال رحلاته الدائبة بين داخل نفسه وخارجها - يمثل نمودجا للحيرة والقلق المرتبطان بالانتظار . ومن خلال رحلة الانتظار هذه يطرح الكاتب العديد من القضايا مثل الانتهازية والأنانية وحب النفس والاستغلال والمراعات الطبقة وكلها مرتبطة بشكل أو بآخر بقضية الفقر إضافة إلى ارتباطها بالفكر الاشتراكي . ونماذج الانتظار في النص تتنوع بين الانتظار الإيجابي والانتظار السلبي وكلها نماذج فردية تشكل في مجموعها انتظار مجتمع بأكمله يعاني من هذه الأفكار . ويتعدى أولى

هذه للقضايا المطروحة منذ اللحظات الأولى لبداية المسرحية، حيث للحوار الدائر بين محمد الثالث وبين الدكتور "حكيم" حيث يدعي محمد الثالث الجنون هربا من الواقع، فعالم الجنون بالنسبة له هو عالم الخلاص من الواقع الملى بالشر وعلى هذا فهو ينتظر موافقة الطبيب على إدخاله مستشفى الأمراض العقلية محاولا إقناع الطبيب بأنه مجنون .

الدكتور : بتسمع أصوات .

م . الثالث : أه

الدكتور : أصوات بتكلمك يعني ؟

م . الثالث : ياريتها بتكلمني دي بتشتمني طول النهار واحد بصوت رفيع كده يقول لي يا تله يا محمد تالت .. يا خيب يا محمد ياتالت .. يا فاشل .. يا متقف .. يابتاع الدكتوراه .. يا أبو رسالة .. يا أبو ريالة ، طظ فوك . وست كده صوتها أخفف قاعدة تقولي يا ضعيف .. يا جبان ياخواف .. يا انتهازى .. يا بوعين في الجنة وعين في النار .. يا عديم الاشتراكية ، يا خاين المسئولية حزمرك كده (ويزمر) ونطبك كده (ويطلبل) .

الدكتور : مش قصدي كده . قصدي أصوات بتحرضك على حد ؟ على حاجة ؟

م . الثالث : بالظبط كده بتحرضني . طول النهار بتحرضني .. دلوقت حالا بتحرضني .

الدكتور : (بشغف) بتحرضك على إيه ؟

م . الثالث : بتحرضني على الناس وعلى نفسي .. بتحرضني أحتقر الناس وأحتقر نفسي .. أتف عليهم ، أقرف منهم .. بتحرضني إن ماقيش فائدة إيني لازم استسلم إن المقاومة جنان .. بتحرضني إني أتلهى وأعيش زي القتل أكل وأشرب وأنام . بتسدها خلاص في وشي (٣٠٦)

إن محمد الثالث يعاني قهرا اجتماعيا والقهر الاجتماعي بدوره لا يتشكل إلا عن طريق القهر السياسي ومن ثم فهو ينتظر الخلاص ، فقد مل رتبة الحياة ، وصدم في الواقع الذي تحول إلى غابة وعجز هو - كمثقف - عن تغييره .

م . الثالث : حاجات كتير تعباني .

الدكتور : زي إيه ؟

م . الثالث : لشمس كل يوم الصبح بالظبط تطلع . الدنيا تبقى ساكنة

وجميلة وأقول يارب بلاش النهاردة .. يارب أجلسها يوم .. يارب عشان

خطري ، وأبص الأقيها في الميعاد وبالظبط راحت طالعة ، وهي تطلع
من هنا وخذ عندك بقى .. الناس تصحى والدوشة تبتدي ، والخلافت
والخلفات والكنب يشتغل والسرقة والظلم والويليس والنيابة والمحاكم
وتفتح السجون والشوارع تتلى ، والجري ، جري ، كله يجري ورا
بعض ، يجري قدام بعض ، يجروا واللى ما يطلشي يشنكل والجائزة إيه ؟
لقمة ، وعشائها يتخريش ويتجرح وهنومه تنقطع ، ومن كثر الفيظ تحمر
الدينا ، وفي أكثر حته سال الدم فيها الشمس تنفب .. وتاني يوم تطلع.(٣٠٣)

وهذه النظرة التي ينظرها " محمد الثالث " إلى الدنيا مصدرها المعاناة والقهر ، فلم
يلمس أي تغيير جذري في المجتمع والحياة ، ومن ثم فهو دائم القلق والخوف على مصيره
الذي هو مصير كل المتقين باعتباره أنه مدرس جامعي قامى الأمرين في حياته العلمية
من جراء القهر السائد ، ومن جراء التناقض بين التنظير والتطبيق في التجربة الاشتراكية .
م . الثالث : بخاف انقلاب نملة . كل ما أشوف نمل وأبص له شوية ألقى شعري وقف من
الخوف ، ويتيالني إني لو بصيت له كمان شوية ح انقلاب نملة .. تصور
بقي للمصيبة لما الواحد ده مخه يطير ، وإحساسه ينتهي ، وعواطفه
تتمحى ، وما يتوقش فيه إلا لينين ورجلين ، ويبقى كل شغله إله يمشى
ويفضل ماشى ، طول الصيف يخزن أكل للشتا ، وطول الشتا يفحر
ويخزن أكل ويفحر ... ويخزن ويفحر ويخزن ويفحر (٣٠٤)

ولا يخفى ما في الحوار السابق من ملامح انتظار قلق ومستمر ، وهذا اللون من
الانتظار - في ظني - نتاج حملي للطبيعة والمناخ الذي شكل العقل المصري منذ فجر
التاريخ - كما أشرت في بداية البحث - إضافة إلى القهر السلطوي الذي كان يقع دائما
على الإنسان المصري كالقدر الذي لا كراك منه ، فيحاربه بالعزلة والانسواء منتظرا
الخلاص .

يزداد رعب محمد الثالث وتخوفه ولا سيما أن هناك ما يؤكد مخاوفه ، فالصحف
تطالع كل يوم بخبر يتحول فيه أحد الأشخاص إلى نملة . ويلخص محمد الثالث مأساته -
التي هي مأساة طبقة المتقين بأكملها والذين حملوا عبء التجربة الاشتراكية والتفسيرات
الاجتماعية منذ بدايتها متحمسين لها ، مدافعين عنها حالين بممقبل أفضل للوطن - فسي

هذا الحوار بينه وبين الطبيب حول الثبات والتغير في عنصر الزمن أثناء محاولة الطبيب اختبار صحة قواه العقلية

الدكتور : إذا كان إمبراح المسبب .. يبقى النهاردة إيه يا سيد ثالث ؟

م . الثالث : مش للدرجة دي يا دكتور ... أنا عيان صحيح إنما مش قوي كده ..

الدكتور : معلش دا روتين كده .. قلنا إذا كان إمبراح المسبب يبقى النهاردة إيه ؟

م . الثالث : المسبب .

الدكتور : (بزغرة) هيه .. طب ويكره ؟

م . الثالث : المسبب برضه .

الدكتور : أنا بمالك جد .. إمبراح كان المسبب النهاردة يبقى إيه ؟

م . الثالث : وأنا بلجويك جد يا دكتور ... أنا رأي كده ... الرأي العلمي حتى .. الأصل

في الزمن مش إنه مقياس للتغيير .. البعد الرابع بتاع اينشتاين .. طول ما

فوش تغيير يبقى ما فوش زمن .. فتقدر تقوللي سيادتك إيه اللي اتغير فسي

الدنيا من إمبراح للنهاردة ؟

الدكتور : على الأكل انت .. إمبراح كنت عاقل ... النهاردة محل شك .

م . الثالث : يبقى زمني أنا هو اللي اتغير .. إنما الزمن الواقع ماجرلوش حاجة .. يبقى

النهاردة المسبب برضه

الدكتور : أمال الحد بيحي امتي ؟

م . الثالث : لما نحس بأن النهاردة اختلف عن إمبراح .. لما نحس إن الحياة اتحركت بينا

خطوة .. لما نشوف إن ظلم النهاردة أقل من ظلم إمبراح ، وعدالة النهاردة

أكثر من عدالة إمبراح .. لما نحس أننا طلعنا درجة أو عقلنا همسة أو اترقينا

سنتي ، يحي الحد أنا مستني الحد . (٣٠٥)

يكاد الطبيب يوقن بأن (محمد الثالث) مجنون فيقرر تسليمه إلي مستشفى الأمراض

العقلية ، وفي أثناء الإجراءات يدخل (محمد الثاني) محضرا ومتهما ومنبها إلى جريمة أخيه

(محمد الأول) البشعة ، فترداد حيرة الطبيب ، ومن خلال الحوار الدائر بين الأخوة

الثلاثة والطبيب يمكن التعرف على ملامح انتظار محمد الأول ، وهو نموذج للأنماط

السائدة في المجتمع حيث البحث الدؤوب عن المصلحة الفردية مهما كانت سبل تحقيقها .

ولذا فانتظاره انتظار إيجابي فيه بحث وعمل وحركة ، تأتي ملامح انتظار محمد الأول على لسان محمد الثاني إضافة إلى ما في الحوار من نقد للواقع الاجتماعي والمبائسي.

محمد الثاني :..... أنا بيعني نابي وخذه لما كنت عيان ، الأسم بيع وشرا والحقيقة سرقة ونهب ... بشلنات وحيلك وجنيهات ورباع جنيهات ويقيد ، وأنا تايه باتعالج بالكهربيا مش عارف ولا دلري.. خفيت من هنا لقيته خد الأرض ومسجل وما أيش عنده ولا مليم. أنور على محمد الثالث، رفض يحاليله ، يرفض يهدده ، يرفض، بلغ عنه مرة إنه شيوعي وقبضوا عليه وقد شهر وطلع .. أجر عليه ناس في البلاد يقتلوه .. حط له ديناميت فسي المعمل عثمان ينسفه .. وأخيرا ما لقاش فائدة غير إنه يدخله مستشفى الأمراض العقلية ويعمل وصي عليه ويشفط منه الأرض .. ده مجرم يا دكتور لجرح ما شقتلوش مثيل (٣٠٦)

ولم يكتف محمد الأول بذلك بل أحضر زوجة على أنها زوجة أخيه - (الثالث) الذي لم يتزوج بعد- كي تخبر الطبيب بتلك الذنوب التي تأتيه بكرة وعشية حتي كاد أن ينجحها بالمكين!! صورة بشعة للأخوة يكشفها "محمد الثاني" وهنا يعترف محمد الأول بالمزامرة أمام الطبيب، ثم تخفي الزوجة "نونو" عندما يفيق الطبيب من حالة اللاوعي إلى حالة الوعي وعندها ينكر الأخوة الثلاثة حتي الممرض والمسكري وجود سيدة من الأصل في الموضوع .. ليتحول الطبيب إلى شخصية منتظرة ... !! فهو ينتظر معرفة الحقيقة ومعرفة السيدة التي تراعت له في اللاوعي لينتهي الفصل الأول بحيرة الطبيب وقلقه [أنا عملت فيكو حاجة؟ كان فيه ست هنا.. مرات مين ما أعرفش .. إنما المثل عندكوا مش بيقول خدو الحكمة من أفواه عيسى وموسى ومحمد؟ كان هنا ست . على الإطلاق بالتلاته كان هنا ست. انشأ الله قتل وللا يجيني نجة كان في هنا ست .. ست نونو .. ست .. ست نونو] (٣٠٧) .

هذه ملامح انتظار الأخوة الثلاثة - ينضم إليهم الطبيب في نهاية الفصل الأول - وهم يعبرون جميعا عن [مواقف مختلفة للطبقة الوسطى على وجه التحديد : تلك الطبقة التي يمزقها التطلع الطبقي من ناحية، ومحاولة البقاء في مركز متميز من ناحية أخرى ، ثم التمرد المثالي لتحقيق (يوتوبيا) لا تتحقق] (٣٠٨)

ويمكن ملاحظة أن المسرحية حتى نهاية الفصل الأول أو - إن شئت الدقة - قبل نهاية الفصل الأول كانت تدور في جو واقعي صرف ، ومنذ بداية الفصل الثاني وحتى نهاية المسرحية تأخذ المسرحية طابعا تعبيريًا وهذا التحول في الشكل في طريقة عرض الأفكار يقوم على الانتظار - انتظار الطبيب وتخليته في اللاوعي - وهذه في حد ذاتها خطوة كبيرة تثبت تطور الظاهرة ومبرراتها في رحم الفكر المصري ولأسيما عند كتاب الدراما . وتجدر الإشارة هنا إلى تأثير يوسف إدريس بمسرحية " ست شخصيات تبحث عن مؤلف " لـ " بيرانديللو " - من ناحية الشكل - حيث بدأ " بيرانديللو " مسرحيته في جو واقعي هو جو " بروفة " إحدى المسرحيات ، ثم تنخل إلى النص شخصيات خيالية هي في الحقيقة مثاليات الشخصيات التي تبحث عن مؤلف . ويمكن أن نجد صدى - من حيث الشكل - لمسرحية برنارد شو " القديسة جون " وهي أيضا تدور في جو واقعي في البداية ، ثم في الفصل الثالث يخرج الموتى من قبورهم وتبدأ المحاكمة .

في الفصل الثاني يعود الطبيب مرة أخرى إلى اللاوعي ، فتنزاع له السيدة (نونو) ولكن في صورة امرأة عجوز تدعى أنها أمهم وهي السيدة [كنانة محمد عيسى] !! مما يؤدي إلى حيرة الطبيب، تتبادل الأم والأبناء الاتهامات - هم يتهمونها بالتخلي عنهم وهي تبادلهم نفس الاتهام حيث إنها تزوجت مرتين ولم يحاول أحدهم إنقاذها من سهو الزوجين!! وكما حدث في الفصل الأول ينتهي الفصل الثاني بعودة "الطبيب" إلى حالة الوعي مرة أخرى فينكر الأبناء وجود الأم مؤكدين أن أمهم ماتت منذ سنتين (يوم وفاء النيل سنة ١٩٦٢) لينتهي الفصل الثاني باستمرار بحث الطبيب عن الحقيقة !!

يبدأ الفصل الثالث والطبيب في حالة اللاوعي يريد حلا لهذه القضية المعقدة ، وعلى الفور يأتي (الجد محمد قارون) والأب (محمد الطيب) من العالم الآخر لحل المشكلة - تماما كما بحث الموتى في مسرحية (القديسة جون) - وعلى الرغم من تعجب الطبيب - المنتظر الحائر - في بداية الأمر فإنه يقبل أي شيء في سبيل الوصول إلى الحقيقة .

قارون : وهو انت بس اللي عايز تعرف الحقيقة ؟ ما احنا روخرين عايزين دي الدنيا كلها بيتهدلي عايزه .

الطبيب : والحقيقة موش حاتخرج عن الأوضة دي أبدا الحقيقة هنا .

الدكتور : هنا إزاي ؟ أنا في عرضك دنلي عليها .

الطبيب : هنا فينا .. إحنا المشكلة وإحنا اللي خلقناها والحقيقة يا فينا يا فسي حد فينا .
والحمد لله كلنا موجودين .

الدكتور : وإيه فائدة وجودنا ؟فائدة الحقيقة تبقى جوانا ؟ دي كأنها جوه محيط نطلعها
إزاي ؟ نعرض عليها في وسط الغابات والصحاري والأحراش . هي جوانا مشكلة ،
المشكلة نطلعها إزاي ؟ المشكلة إزاي يتحول الناس من صناديق متسنكر عليها
بأفكار لفنارين قزاز ما تخبيش حاجة أبدا؟ نعملها إزاي دي ، بشوية خيال زي ما
يقول ؟ (٣٠٩) .

وهذا الطرح للقضية من قبل الكاتب يجعل القضية أكثر تعقيدا ، فيقترح قارون عقد
محكمة ويمترض الطبيب ، فلكي تتم المحاكمة على أكمل وجه لا بد من وجود الدليل
المادي - نونو !! (اصل معروف هاتنا ! ولو إني متأكد إن ما فيش قوة في الدنيا تقدر
تجيبها) ، وبعد محاولات من الشد والجذب يوافق الطبيب على عقد المحاكمة .

وهنا يطرح الكاتب قضية من قضايا المفضلة والتي تتاولها كثيرا في أعماله
القصصية والروائية والمسرحية وهي قضية الصراع الطبقي وذلك بإشراك (صفر) في
الأمر !! يعرض (صفر) الممرض تبادل للمراكز - تماما كما فعل فرفور في مسرحية
الفرافير - مبينا رغبته في تولي منصب القاضي ومنصب المدعي العام والحاجب أيضا
ويصبح هو (الكل في الكل) وعندها فقط سوف تظهر الحقيقة .. ومن خلال هذا الموقف
يتضح انتظار (صفر) ، حيث لم يحصل هو وأبناء طبقة على المكاسب التي كانت مرجوة
من التجربة الاشتراكية و التي رفعت شعارات تنادي بالمساواة والعدالة الاجتماعية وإعلان
حق الجميع في حياة كريمة وها هي بعد اثنتي عشرة سنة لم تحقق سوى قشور ولا يزال
(صفر) هو (صفر) !!

صفر : قاعدين نقولوا محكمة ثنائية وحساب ثاني .. بالطريقة دي بقوا عملتوا إيه ؟
طبيب ما طول عمر الكبير قاضي ، وطول عمر المفتش مدعي علم ، وطول
عمر المعاي حاجب .. يبقى ما عملناش حاجة أبدا .. تبقى المحكمة العالمية ما
فيش أي فرق . إذا كنتوا عايزين نقلابوها صحيح ، إذا كنتوا عايزينها جدد بقي
أبقى أنا القاضي .

قارون : انت القاضي ! انت اتيهلت ؟

صفر : ايه ؟ وعيها ايه لكون القاضي ؟ فتوموش عزيزين تلقوها .

قارون : واحد جاهل زيك يبقى القاضي ؟ مستحيل ..

صفر : ما هو يا تلقوها وتبقى محكمة تانية ، يا تحولوها لمحكمة بسبب الخلق وتخلصوا. (٣١٠)

ولا ينسى يوسف إدريس أن يسجل اعتراض الاقطاع ممثلا في شخصية (محمد قارون) على تولي صفر منصب القاضي والمدعي العلم والحاجب - مما يعطى أبعادا أعق لانتظار صفر .

قارون : أه يا عيبط ! هو لو اتلايم على الكرسي ده وقعد عليه فيه قوة في الأرض حا تقدر تقبله ؟ (٣١١)

وبتولي صفر أمر المحاكمة يحول الكاتب المسرحية إلى [مناقشة عامة للأنظمة والطبقات هي أساس كل الثرور] . (٣١٢) فيرى صفر أنه سوف يحقق العدل المطلق وسوف يظهر الحقيقة للجميع .

صفر : أيوه ، دلوقتي حا تشوفوا العدل اللي عركم مشفقوه . حا تشوفوا الحقيقة اللي قاعدين تدوروا عليها وهي قدامكم خايفين تبصوا لها . حا تشوفوا صفر اللي طول عركم مستصفرينه حا يعمل ايه . (٣١٣)

تبدأ المحاكمة ، ويبدأ (صفر) في إدانة الجميع بادنا بإدانة (قارون) و (الطيب) (محمد الأول) وهذا يعني أنه أدان الاقطاع بكل أشكاله ممثلا في الثلاثة، قارون ورثهم الأرض وبذلك بنز فيهم المشاكل ، فالملكية في نظر (صفر) هي أول الأسباب !! أما (الطيب) فقد أدان صفر لحربه في سبيل هذه الأرض وعدم تسامحه مع أخوته ولأنه وهو - المتملم كزر نفس الشيء مع أبنائه فورثهم الأرض التي هي سبب كل المشكلات، ونفس الإدانة يوجهها (صفر) إلى محمد الأول وبينما يعترض الجد والابن يعترف الحفيد وبكل جرأة أنه على الرغم من وعيه الكامل بالمشكلة وأبعادها ودروس الماضي فإنه لا يتردد في الغش والخداع لدرجة أنه لايتوانى عن إدخال أخيه إلى مستشفى الأمراض العقلية من أجل الأرض حتي يورثها لأبنائه مبررا ذلك بأن هذا هو منطق الحياة وهذا واجب الأبناء نحو الأبناء ، وهو لا يستطيع فعل أي شيء ضد هذا المنطق لأنه إيمان ضعيف وعاجز قبل كل شيء !!

وطرح القضية بهذه الصورة يبين رؤية الكاتب التي تؤكد استحالة نجاح النظم الطبقيّة في تغيير الطبيعة الإنسانيّة . ثم يدان (محمد الثاني) - وهو ممثل لشرعية

كبري من شرائح الطبقة المتوسطة على المستوى الدرامي والواقعي - وذلك لحيرته وقلقه
إزاء الصراع الدائر بين الأخوين الأول والثالث وعدم اتخاذه أي فعل إيجابى لحسم
الصراع بين الطرفين فهو - على حد تعبير صفر - (زي الفرامل المزرجلة اللي لا
بتوقف العربية ولا بتسيبها تمشي) - ذلك ربما لأن مصطلحه الشخصية ترتبط بطرفي
الصراع . وخامس المدانين " محمد الثالث " الذي يعترف بمجزه التام واستسلامه المطلق
وهو نموذج لطبقة المتقنين ولذا فجانيته أكثر من جنالية الآخرين .

م . الثالث : أنا جريمتي كبيرة قوى ، أنا العين اللي الحياة قعدت عشرة مليون
سنة علشان تعملها ، فلما صلتها اختارت إنها تغمض ، وإذا فتحت تدعسي
بإنها موش شايقه وإذا شافت تدعي إنها موش عارفة ، وإذا عرفت تشكك في
اللي بتعرفه . أنا اللي حاطط للكلمة فوق الإنسان ، والقانون فوق الحياة ،
والقيمة قبل الشخص . أنا المثالي بمعنى إني عايز كل الناس تبقى مثلي .
أنا موش عاجبه حد والنتيجة إنه مش عاجب حد . أنا اللي من كثر لومى
لنفسى لأمنت الفلظ ، ومن كثر ما أنا أعمل حاجات ما بأعملش حاجه
خالص ، ومن شدة تصميمي عايش متردد .

صفر : أيوه ، بس إيه اللي حصل وخلاك نفر وتستخبي زي ما بتقول ؟

م . الثالث : الحريقة زادت .

صفر : حريقة إيه ؟

م . الثالث : اللي أنا دخاتها .

صفر : برضه ما مفهمتش .

م . الثالث : الحريقة بين الأرض الكبيرة والناس الصغار . بين الحكام والمحكوم

والمحكومين والحكام . بين الظالمين لأنهم مظالم والخائفين من ناس

خائفين بين العلم والجل بين الحقيقة والكذب . الكذب عيني عينك وفي

وشك وبالبط المريض ، ويا ويك لو قلت تلت الثلاثة كام . (٣١٤)

واعترافات الجميع ترتبط بشكل أو بآخر بالانتظار ، على اختلاف شكله سواء

الإيجابية أو السلبية . وبعد اكتمال دائرة الإدانة للجميع من قبل (صفر) ، يدان (صفر) نفسه

من قبل الكاتب ، فبعد أن حكم وتمكن في بادئ الأمر وبعد أن أتم استجواب الشخص

وأدائهم، يرى بعد ذلك وهو لا يكف عن إعلان عدم فهمه ، إلى أن يصل إلى قمة التلشق والحيرة في الفصل الرابع حيث يعلن أنه لا يفهم شيئاً معترفاً بفشله التام في مهمته.

قارون : لازم المحكمة عرفت .

صفر : عرفت ليه ؟

قارون : الحقيقة .

صفر : حقيقة ليه ؟

قارون : مين المسئول ؟

صفر : مسئول عن ليه ؟

قارون : الله ! عن اللي إحنا فيه ده .

صفر : وإحنا في ليه ؟

قارون : في المسألة دي . مين المسئول عنها ؟

صفر : إن شا الله استمط فرد ما أعرف . ده جايز كلهم مجني عليهم وجايز قوي يكون

كلهم جانيين .. وجايز لا كده ولا كده من أصله .. جايز المظلوم هو الجاني والمظالم هو

المجني عليه، جايز أي حاجة .. جايز قوي في إنه يطلع في الآخر أنا المسئول ..

قارون : آدي جرة إتنا خلونك قلاضي . لو صلنا حد بيهم كان زمانه عرف . (٣١٥)

وبعد إدانة (صفر) بهذه الصورة ، حيث الجهل التام بكل ما يدور حوله !! تبقى

المشكلة الرئيسة بدون حل !! فيعود الطبيب من حيث بدأ، فيصر على استدعاء (نونو) حتى

تتبين له الحقيقة وعندما تحضر (نونو) والطبيب في حالة اللاوعي لا تضيف جديداً ..

لتنتهي المسرحية بدخول (حنيفة) زوجة الطبيب لتتكره بما دار بينهما في الصباح (نعمسل

حاجة للولاد... انت عارف ما حدث ضامن عمره ..) وهنا يعود الطبيب إلى الوعي مرة

أخرى .

وبهذه الصورة تكتمل الدائرة - بدخول الطبيب فيها. ولعل الكاتب من خلال هذا

الموقف الأخير يريد أن يتعرض لمواقف الطبقة المتوسطة من قضية الثروة والعدل

فالتبيب باعتباره واحداً من أبناء هذه الطبقة يعاني [صراعاً بين الرغبة في أن يملك وبين

الرغبة في أن يعدل، فهو عاجز عن أن يحل الصراع على طريقة الأخ الأكبر : أن يأخذ

باستمرار، كما أنه عاجز أن يحله على طريقة الأخ الأصغر : أن يعطي باستمرار ، ثم أنه

قد رأي مسخف موقف الأخ الأوسط واستحالت له : ألا يأخذ الإنسان وألا يعطى . فهو إن امتنع عن أن يأخذ ، قهر نوازعه الخاصة للملكية فيه لا يستطيع أن يقهر نوازع العالم المحيط به "المتمثل في زوجته " والذي يلح عليه أن يأخذ ، وهو إن أعطي دون أن يأخذ حاربه للعالم المحيط به وعزله واتهمه بالجنون ، وإن أخذ دون أن يعطى فقد احترامه لنفسه [^(١١)] وهذا هو اللغز الذي يواجهه الطبيب ويهرب منه إلى الجنون ، هذه هي مأساة ومهزلة إنسان الطبقة الوسطى حين يكتمل وعيه بالعالم المحيط به .

والكتاب بهذه الصورة ينهي المسرحية بالانتظار أيضا حيث الطبيب في حالة جنون لا يزال يبحث عن حل للمشكلات القائمة الفقر - الصراعات الطبقيّة - ملكية الفرد وملكية المجموع .

١ - ١٨

ظاهرة الانتظار - ظاهرة واضحة في أعمال محمود دياب المسرحية بحيث لا يكاد يخلو عمل من أعماله الدرامية - الطويلة والقصيرة على السواء من الاعتماد على الانتظار بشكل أو بآخر سواء أكانت القضية المطروحة ذات مضمون سياسي كما في [رجل طيب في ثلاث حكايات - باب الفتوح - رسول من قرية تميرة للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام] ، أو مضمون اجتماعي كما في [البيت القديم - أهل الكهف ٧٤ - المعجزة - الغريب - ليالي الحصاد - الزوينة - الهلايت] أو قضية تراثية ذات مضمون سياسي واجتماعي كما في [أرض لا تثبت الزهور] ^(١٢) واستخدام الكاتب للانتظار داخل أعماله الدرامية - في نظري - يمثل العمود الفقري - إن صح التعبير - لهذه الأعمال على تباين موضوعاتها الأمر الذي يدفع إلى القول بأن ظاهرة الانتظار - على اختلاف أشكالها - قد سارت حثيثا في رحم فكر كتّاب الدراما الشعرية والنثرية على السواء حتى وصلت إلى مرحلة النضج الكامل بحيث أصبح العمل الدرامي ككل - حدثا وصراعا وشخصا وحوارا - قائم على الانتظار وبدا ذلك واضحا في أعمال صلاح عبد الصبور بالنسبة للدراما الشعرية ومحمود دياب بالنسبة للدراما النثرية ، ويرجع ذلك - في نظري - إلى معاناة كتّاب هذا الجيل وإصابتهم بخيبة الأمل في الواقع الذي يعيشونه على المستوى السياسي والاجتماعي من جراء الفساد الداخلي والقهر السلطوي الذي قلد الأمة إلى الهزيمة أمام عدوها الخارجي !!

في ' الزوبعة ' يطرح محمود دياب قضية شائكة من قضايا العلاقات الاجتماعية ، وهي قضية البحث عن الذات في مجتمع مضطهد للفرد ، ليزول الإحساس بالصراع ويحل محله الإحساس بالأمل في ظل حياة كريمة ، ومحرك الأحداث ومفجر الصراع في " الزوبعة " شخصية غائبة صنعها الكاتب بوعي لتقوم عليها الدراما ككل أو - إن صح التعبير - لتمثل العمود الفقري للدراما كلها وهي شخصية السجين 'حسين أبو شامة' وأبو شامة هذا سجن ظلما بعد توجيه الاتهام إليه في جريمة قتل ، لم يرتكبها دخل على إثرها السجن تاركا وراءه أسرة فقيرة مكونة من زوجته وأمه وابنته وابنه ، ماتت الزوجة حسرة على زوجها ولم يبق إلا الجدة 'صابحة' والتي تمثل الماضي الحي الشاهد على ما أصاب الأسرة من ظلم دائم ، والابن 'صالح' والابنة 'صابحة' ولم تجد الأسرة مأوى لها -في ظل وجود عائلها في السجن- حيث ملهم أهل القرية كل حقوقهم مستغلين ضعفهم وفقرهم ، ولم يقف بجانب الأسرة سوى رجل الدين الضرير ' الشيخ يونس ' والذي يمثل نموذجا للمثقف الذي ينس من إصلاح مجتمعه - القرية - ولعل دياب في إطلاقه هذا الاسم 'يونس' يعيد إلى ذهن المتلقي قصة يونس عليه السلام الذي ينس من إصلاح أهل قريته حيث لا يستطيع إكمال حديث ديني واحد طوال المسرحية !! . القضية إذن في النص قضية من قضايا العلاقات الاجتماعية بين الفرد والمجموع ، حيث قهر المجموع (أهل القرية جميعا باستثناء يونس) . للفرد المظلوم (صالح) و(صابحة) . نوع من الاضطهاد الاجتماعي تقوم به الجماعة ضد الفرد الضعيف في ظل غياب القوة والمسد ، وعدم قيام المثقفين بواجبهم في المجتمع .

واللافت للنظر في النص أن الانتظار هو الذي يتحكم في المواقف داخل الدراما سواء على مستوى الفرد أو المجموع أو - إن صح للتعبير - يرسم انتظار القاصم في " الزوبعة " ويشكل المواقف داخل العمل .

ومن ثم يجب إلقاء الضوء على الصراع في النص قبل وبعد انتظار القاصم . منذ اللحظة الأولى لبداية المسرحية يمكن رسم ملامح انتظار ' صالح ' وهو انتظار سلبي ، فقد أثر العزلة والبعد عن المجموع الظالم ، فالقرية كلها - باستثناء ' الشيخ يونس ' وابنته ' حليلة ' - ترفض ' صالح ' وتكر وجوده ، وهو بالتالي يرفضها منعزلا عنها .

الشيخ يونس : وجاعد ليه يا وله بعيد كده .

صالح : أمال أجعد إزاي يايا يونس ؟

الشيخ يونس : جاك بلا في جوابك . مابتروحش ليه تجعد مع الرجالة .
صالح : أنهى رجالة ؟ (٣١٧)

ومن خلال " الديالوج " السابق يستطيع النسي أن يضع يده على الصراع في العمل، فيفهم منه: عزلة صالح ورفضه الانتماء مع أهل القرية - رفض الشيخ يونس لهذه العزلة - المعاناة النفسية التي يعانيها صالح والتي أدت إلى عزله . وميراث الظلم هو الدافع إلى انتظار صالح السليبي ، يتضح ذلك من خلال محاولات " حليلة " - ابنة الشيخ يونس - الدائمة في سبيل خروج صالح من عزله ، فهي لا تكف عن توجيهات اتهاماتها له بالسلبية رغبة منها في تغيير أسلوب حياته ، ولكن ميراث الظلم كان أقوى من أن يواجهه "صالح" الضعيف وحده .

صالح : وأنا ذنبي ليه ؟

حليلة : ذنبك انتك بجيت مهزلة لهم .

صالح : يعني عايزاني أعمل ليه يا حليلة .. ليه اللي يرضيكسي .. أروح ألفح بارودة وأدور أموت في الناس .. أخلص عليهم علشان ترتاحي . (٣١٨)

يرفض صالح المواجهة مع المجموع ، لأنه يعرف أن المعركة ليست في صالحه وبهذا يخالف مفهوم البطل التراجيدي الذي يولجه ويدخل معارك غير متكافئة ، فليس أمامه هو وأسرته سوى انتظار أمل يعيد إليهم حقوقهم المسلوبة فيؤثر صالح السلامة - على الأكل في هذه المرحلة - لأنه يدرك من خلال تجارب أبيه وجده السابقة مع المجموع عدم التكافؤ بين طرفي الصراع .

صالح : أنا مش أهطل يا حليلة .. ولا أنا أهبل زي ما بيجولوا عليه .. أنا عاجل يا حليلة .. عاجل جوي .. أمي الله يرحمها جالتني كلمتين جبل ما تموت حاططهم فسي دماغى من صفري جا لتلى أيعد عن الناس يا صالح .. الناس في البلد دي ما وراهمش غير الشر .. جلوبهم مليانة غل .. ييجي عامل صلحك وعائز يالكك .. طفشوا جنك من البلد وأبوك لسه صغير ، ولما رجع أبوك يدور على أرض أبوه وجده اللي كالوها طلوعوا عليه إنه حرامي . (٣١٩)

إن فنيل صالح للسلبية ناتج عن ذلك الدرس الذي تلقته له " الأم " صغيراً ، وناتج عن وعيه به وتذكره الدائم له أسهم في بناء شخصيته بهذه الصورة - فشكل الانتظار السلبي هنا هو نتاج حتمي لطبيعة الصراع القائم في النص بين المجموع الظالم المضطهد

لنفرد الضعيف المغلوب على أمره.. وفي ظل هذا المجتمع للظالم يشتد اليأس بصالح فيفكر في الرحيل وترك القرية الظالمة بما فيها ومن فيها .

صالح : صابحة .. رأيك إيه يا صابحة .. رأيك إيه لو فقتا البلد دي ومثينا ...

صابحة : نمشي .. نمشي نروح فين ؟

صالح : أرض ربنا واسعة يا صابحة .. إحنا مالناش عيش هنا ..

صابحة : خليك عاجل يا صالح .. إذا كانت بلدنا مش صابحنا .. أنهى بلد هتساعنا .

صالح : دي ما بجتش بلدنا .. إحنا أغراب فيها وأكثر من أغراب كمان. (٣٧٠)

وشعور البطل هنا بالاعتراب مع انتمائه للمكان لم دلالاته الدرامية على عمق الظلم

والقهر وضياح حق الفرد واضطهاده من قبل المجموع ، يسهم في تعميق هذا الإحساس

غياب المتقين وعجزهم التام عن القيام بدورهم ممثلين في شخصية الشيخ يونس. !! أما

الطرف الآخر من طرفي الصراع (المجموع الظالم) فيمارس حياته اليومية بشكل طبيعي

وعادي متجاهلين وجود صالح وأمثاله - قبل انتظار القادم- وكفي إطلاق صفة (الهبيل) أو

(الهبيل) على صالح وما فيها من دلالة ويمكن ملاحظة ذلك من خلال اللفظ الذي يدور

بين الفلاحين في مجلس الحاج شعلان الذي جاء من الحجاز فذهبوا مهنيين له .

- تته علمر يا حاج .

- بعودة يا حاج .

- يا ألف نهار أبيض .

- أصل السوق عايز الواعي ..

- أهوا نضحك عليك والسلام ...

- عجبال كمان وكمان يا حاج ...

- أي والله حاجة تفرح .

- لا وشوف وشه اللي نور .

- وجع مني أربع نخلات .

- دي كانت زعبوية جامدة جوي ..

- يارب لوعدنا ... يادي النور .. يادي النور (٣٧١)

أراد للكاتب من خلال اللفظ السابق أن يصور مجتمع القرية والحياة اليومية فيها قبل الزويمة القادمة، حياة طبيعية، بيع و شراء ، معاملات ، مجاملات، زائدة ، مشكلات خاصة .

ويعتبر هذا اللفظ خلقية درامية -تمجها الكاتب بوعي-تهم في جعل المتلقي على بيئة بالمجتمع الذي تدور فيه الأحداث، إضافة إلى كونه يبين رضا المجموع الظالم -كأحد طرفي الصراع - عما يحدث وعدم مبالاته بصالح وأمثاله !! وهذا الرضا نابع من الظلم المستشري في المجتمع والذي أسهم فيه غياب الوعي الناتج عن عجز المثقف عن القيام بدوره الحقيقي في المجتمع - كما أشرت - فكان استسلام يونس " العاجز اليانس نموذجاً من نماذج الانتظار السلبي، فقد ينس من الإصلاح وعجز عنه فاستسلم له، وهذا ما نفى الكاتب إلى جملة " أسمى " لا يرى !!

الشيخ يونس : اختصم إلى رسول الله ..

المجموعة : (تتمم) عليه الصلاة والسلام ... (تطرق المجموعة في خشوع)

الشيخ يونس: اختصم إليه رجلان

خليل : طيب يا أعرج ..سيرنل نفاقهم

سالم : أيوه بابا يونس .. والله لانت مكل .. حصل إيه مع الاتنين اللي بيتخانجوا جدام الرسول .

الشيخ يونس : اتخانجوا جدام الرسول؟ لما تعرف تتحدث بابو سليم إيجي اتحدث .(٣١١)
فيونس - كما أشرت - يمكن صورة المثقف العاجز ، فلا يستطيع تكملة جملة واحدة طوال المسرحية، مما يتركب عليه عدم قدرته على الفعل أو العمل على تغيير الوضع للكاتن وشخصية يونس بهذه الصورة تخرج من نطاقها الضيق لتصبح رمزا لمعجز المثقفين وعدم قدرتهم على القيام بدورهم وتغيير الواقع المفروض عليهم واستسلامهم له في المجتمع ككل وربما يفسر موقف يونس وعجزه التام الأسباب والدوافع التي جعلت من صالح شخصية سلبية حيث يؤثر العزلة والتي قد تكون مفروضة عليه -بسبب الجو المحيط به- أو ربما تكون هي الحل الذي لا يملك غيره ويفكر أحيانا في استبداله بحل سلبي آخر وهو الرحيل عن القرية ، أو البقاء فيها مع الاستسلام التام والرضا للكامل بكل ما أخذ من أموته وما ألصق بها من تهمة ، أو انتظار بارقة أمل ترد

إليه ما نهب منه وتجعله يشعر بانتمائه للمجموع . هذه هي ملامح انتظار الفرد (صالح) والمجموع (أهل القرية) قبل الزوبعة .

تتغير ملامح الانتظار في النص بسبب الزوبعة التي يفجرها زلزالا القرية (محمود وأحمد أبو ربيع) وهي زوبعة أطلقا من خلالها إشاعة تقول إن (أبو شامة) والد صالح قد خرج من السجن وأقسم أنه سيقتل رجلا من أهل القرية عن كل منة قضاهما في السجن -عشرون سنة بعشرين رأسا - فتقلب الحياة في القرية رأسا على عقب ويرتفع خط الصراع داخل الدراما ودخل الشخصية على المواء. إذ يتحسس الجميع رقابهم في حالة ترقب وانتظار وهي حيلة بارعة استخدمها الكاتب لتصبح محركا للأحداث تفجر الكثير من الصراعات . فتترك القرية كل شيء وتنتظر القادم في جو يسوده التوتر والخوف والندم، ولكي تكون الأحداث أكثر منطقية تحدث جريمة قتل أخرى في القرية في نفس الوقت الذي تطلق فيه الإشاعة ، وعلى الفور يوجه المجموع التهمة للغائب القادم "أبو شامة" .. ويزداد الرعب والتوتر والخوف من القادم، وفي ظل هذا الرعب تتقلب الموازين تماما ، فيصبح صالح (الأهمل) أهم رجل في القرية ، ولذا يغير المجموع موقفه منه -تحت وطأة الخوف والارتباك- محاولين رد كل ما سلبوه من الأسرة .

إن محرك الأحداث في الدراما ومفجر الصراع ومطور الشخصية هو (انتظار القادم) وهذا الانتظار يشكل - في نظري - أهم عنصر في البناء الدرامي ، فيظهر مكنون النفس البشرية ، ويظهر ما أخفاه المجموع طويلا .. فهذا هي " الخالة زكية " ترد لصالح وأخته صابحة نصف "جاموسة" كانت قد شاركت أمهما عليها قبل وفاتها ولما ماتت الأم استولت " الخالة زكية " على الجاموسة كلها .

الخالة زكية : (بعد تردد) برضك يا خويا .. الأمانة واجب ردها .. وجلال على رأي المثل إدي الأمانة للي يصونها .. وانتم ليكم حدايه أمانة .

صالح وصابحة : (معا) أمانة إيه يا خالة زكية ؟ !

الخالة زكية : بجا الموضوع وما فيه .. باختصار كده .. أمك الله يرحمها .. ألف رحمة تنزل عليها.. والنبي كانت وليه طيبة .. كان جلبها أبيض زي الجمار .

صالح : ما لها ..؟!

الخالة زكية : جيلك في الكلام أه..جول باختصار كده كانت مشاركتي على جاموسة..

كان حداها حلج وجصبة يرجع..باعتهم ومشاركتي على الجاموسة

وملئت. (٣٣٣)

وبالطبع لم يكن دافع "الخالة زكية" إلى رد الأمانة سوى الخوف من القادم !! حقوق
 مملوكة وحق مهضوم يظهر فجأة تحت ظل الخوف والرعب وكان الكاتب يريد أن يقول
 إن القوة وحدها هي التي تحافظ على الحق في وسط هذا المجتمع المخاطف للضعفاء ،
 فعلى المظلوم أن يستخدم الناب والمخالب حتى يأخذ حقه . ولا يخفى ما في هذه الفكرة من
 دعوة للثورية وهي في حقيقتها مرتبطة بأيدولوجية الكاتب وإيمانه بالفكر الاشتراكي. لم
 تكن الخالة زكية وحدها التي تهرول من أجل رد حق صالح وأسرته ، فها هو " سالم "
 الثري المنافق المعتدي يتقرب من صالح ويرد له داره المملوكة والتي ادعى زورا أن أباه
 قد اشتراها من جد صالح قبل أن يطرد من القرية . بل ويعرض عليه الزواج من ابنته !!
 سالم : " في انهيار " صالح حبيبي .. هات رأسك أبوسها (يرده صالح) حاكم عليه يا
 صالح .. اللي بنيت هديته وأمي داركم حداكم خدھا يا صالح .. روح خدھا
 روح . (٣١١)

وتظل القرية في حالة " هستيرية " نتيجة للخوف من القادم المنتقم ، جو من
 الرعب والتوتر ، يسود الدراما وهذا بدوره يجعل المتلقي في حالة انتظار وتلف لمعرفة
 ما سوف يحدث في اللحظة القادمة مشغفاً على صالح متعاطفاً معه في صراعه مع أهل
 القرية الظالمين وفي صراعه الداخلي حيث الحيرة و القلق والحزن إلى رؤية الأب الذي لم
 يره ، هذه الحيرة حولت صالح إلى شخصية هملتية - إن صح التعبير - تأثير في المتلقي
 الشفقة والخوف على مصير صالح .

تظل للدراما في هذه الحالة من التوتر إلى أن يحدث الاكتشاف الذي يغير مسار
 الحدث مرة أخرى ، وبه يصبح أبطال المسرحية في لحظة حاسمة - عليهم أن يختاروا
 ويحددوا فيها مصائرهم - ويتضح هذا الاكتشاف بعد وصول " السيد أبو طالب " صديق "
 أبو شامة " في السجن والذي يعلن أن " أبو شامة " قد مات منذ سنوات في السجن .
 وهذا النبأ الخطير ، أو هذا الاكتشاف ، أو هذه اللحظة التوتيرية غيرت مسار
 الحدث الدرامي إلى اتجاه عكسي فيحاولون استرداد ما أعطوه لصالح مرة أخرى بعد أن
 تيقنوا من عدم حضور الغائب . وبعد انتهاء انتظارهم ، يحاولون العودة إلى ما قبل
 الانتظار ... ولكن المناخ قد تغير ولم يعد صالح الآن هو صالح " الأهل " أو " الأهل " ...

فقد غير انتظار الغائب من شخصيته ، فأصبح واعيا بحقوقه ومكاسبه متمسكا بها ، مدافعا عنها .

صالح : الدار دارنا يا بو سليم .. وتربة أبويا ما تخذها انشا الله تيجي على جنتي ..
ولاها اطلع منها غير ع النجالة . (٢٢٥)

وموقف صالح الإيجابي هذا ومواجهته لأحد من ظلموه يعيد إلى الأذهان موقف
'حسان' في 'أهل الكهف' ٧٤ لمحمود دياب أيضا حيث صاح بأعلى صوته ' ولاها تعدوا
الباب ده إلا على جنتي' باعتبار أن كليهما قد حصل على الكثير من المكاسب التي يجب
الدفاع عنها حتي الموت ، وموقف صالح القوي يجعل أهل القرية يقفون بجانبه بعد أن
ربت إليهم ' الزويمة ' وعيهم .

سالم : لا يا شيخ .. سوج فيها يا خويا سوج .

للمجموعة : الدار دارهم يا سالم .

سالم : داري أنا وأبويا شاربيها من جده .

المجموعة : كذاب . (٢٢٦)

وهذا الموقف أيضا يعيد إلى الأذهان موقف ' سيد أحمد ' شيخ الهلايت ووقوفه
بجانب طبقة الهلايت ممثلة في ' شحاته ' و ' الجحش ' معلنا التضامن مع 'الجحش'
وطبقته مؤكدا أن ' الجحش ' له اسم وله جذور عميقة . وذلك وحده كفيل بأن يحتفظ
'الهلايت' بميزان القوى لصالحهم في معاركهم القائمة ضد المستغلين. كذلك موقف
للمجموع بجوار 'صالح' ينهي مشكلة الفرد المضطهد ، ويبقى اختلاف القرية في الرأي
حول للقاتل الحقيقي، وهذا الاختلاف يشير إلى أنهم في بدايه الطريق لمجتمع عادل قوى لا
تجلمه الزوابع .

وبعد أن أشرت في هذا الفصل إلى ظاهرة الانتظار وتمدد شكولها في أعمال كتّاب
الدراما الثورية المصرية ، فتوالت بين الانتظار الفردي والجماعي السلبي والإيجابي،
والانتظار الميترقي وأبعاده ، وجميعها شكول تتفاوت من كتّاب لأخر حسب القضايا
المطروحة وزمن طرحها والظروف المصاحبة لها إضافة إلى اختلافها باختلاف
أيديولوجيات الكتّاب أنفسهم تجاه القضايا المطروحة وأشرت كذلك إلى دور الظاهرة في
البناء الفني للنص المسرحي ، فهي إما أن تسهم في توضيح معالم الشخصية أو تقدم

للأحداث القادمة كما في "نحول الحمام" لإبراهيم رمزي، و "الهالوية" لمحمد تيمور ، أو تمهم في إيراز خط الصراع الرئيس في النص كما في " الصفقة " لتوفيق الحكيم، و"المسئلة والغفران" لعلي أحمد باكثير، و " المخيا رقم ١٣ " لمحمود تيمور . أو أنها تصبح جزءاً من نميج العمل أو الحدث داخل العمل تظهر بجميع شكلها كلما ارتفع خط الصراع، أو بروزها كظاهرة محورية يقوم عليها العمل ككل ، ثم ظهور الظاهرة بشكل لاهت للنظر بحيث إنها أصبحت متغلغلة داخل النص وأصبحت بمثابة العمود الفقري للدراما وفي ضوئها تتغير الأحداث وتتبدل المواقف وتتطور الشخصية، وتتطور خطوط الصراع داخلياً - داخل الشخصية - وخارجياً أي مع أطراف الصراع الأخرى .

وذلك في أعمال كتاب الواقعية الاشتراكية إنعمان عاشور - لطفي الخولي - سعد الدين وهبة - يوسف إدريس - محمود دياب [وقد تناول البحث في هذا الفصل مسرحيات تتناول قضايا اجتماعية .

- (١) اختلف الناس - في نطق الاسم ، فالغالبية تسميه 'يعقوب صنوع' على وزن فهم وديوس وبرسوم . .. الخ ، إلى أن صحح الاسم د. لويس عوض نقلا عن أحد الأساتذة في جامعة كاليفورنيا ، وكان يعرف عائلة صنوع معرفة شخصية ، فأصبح للنطق الصحيح لاسمه 'يعقوب صنوع' على وزن خروج وعبر وفتس . . . إلخ - وللمزيد عن نسب صنوع وحياته انظر : د. لويس عوض 'تاريخ الفكر المصري الحديث' من عصر اسماعيل إلى ثورة ١٩١٩ . المبحث الثاني 'الفكر السياسي والاجتماعي' ج ١ / مكتبة مبدولي - القاهرة ط١ ١٩٨٦ م ص ٢٦٧ وما بعدها .
- (٢) للمزيد عن مسرح صنوع والأحداث التي صاحبتة انظر :
- يعقوب لاندلو : 'دراسات في المسرح والسينما عند العرب' ترجمة أحمد مغازي - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ ص ١٣٢ وما بعدها .
- د . محمد يوسف نجم - المسرحية في الأدب العربي الحديث - بيروت / لبنان ط٣ دار الثقافة ١٩٨٠ م ص ٧٨ وما بعدها
- د . لويس عوض - تاريخ الفكر المصري الحديث من ص ٢٧٧ : ص ٢٨٤
- (٣) د . أحمد السعدني / 'الانتظار في واقعية سعد الدين وهبه' ص ٧٤
- (٤) يعقوب صنوع - مسرحية 'الأميرة الاسكندرانية' ، يعقوب صنوع أبو نضارة / دراسات ونصوص / د. محمد يوسف نجم / دار الثقافة - بيروت ط١ ١٩٦٢ م ص ١٤٢ .
- (٥) يعقوب صنوع - 'مسرحية بورصة مصر' - ص ٣٠ ، ص ١٢ .
- (٦) يعقوب صنوع - مسرحية 'الضريتين' ص ١٧٧ .
- (٧) يعقوب صنوع - مسرحية 'أبو ريده وكعب الخير' ص ٨٢ .
- (٨) عبد المنعم تليمة 'مقدمة في نظرية الأدب' القاهرة ١٩٧٦ / دار الثقافة للطباعة والنشر ط١ ص ١٢٠ .

- (٩) أنظر أرنولد هاووزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ ج ١، ترجمة د. فؤاد زكريا - بيروت/المؤسسة العربية للدراسات والنشر سنة ١٩٨١ ط ٢ ص ٥
- (١٠) للمزيد أنظر د. عبد المنعم تليمة - المرجع السابق ص ١٢٢ وما بعدها .
- (١١) أنظر د. عبد القادر القط / كضايا ومواقف / الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧١ من ص ٨٣ : ص ٨٦ .
- (١٢) السيد ياسين - التحليل الاجتماعي للأدب ج ١ / بيروت سن ١٩٧٢ / دار التنوير للطباعة والنشر ص ٧٥ .
- (١٣) محمد علي محمد - قضية التحليل الاجتماعي للأدب/الكتاب السنوي لعلم الاجتماع العدد الرابع/القاهرة أبريل ١٩٨٣ دار المعارف ص ١٨٣ .
- (١٤) تمارا الكساندر روفنا : ألف عام وعام على المسرح العربي/ترجمة توفيق المؤنن/بيروت ط ١/دار المعارف ١٩٨١ ص ١٣١ .
- (١٥) أحمد حسين - موسوعة تاريخ مصر ج ٣ / القاهرة/دار الشعب دت ص ١١٨٦ .
- (١٦) أنظر د. محمد يوسف نجم - المسرحية في الأدب العربي الحديث ص ٣٣٦ وما بعدها
- (١٧) أنظر رمسيس عوض / اتجاهات سياسية في المسرح المصري / القاهرة / الهيئة المصرية العامة للكتاب دت ص ١٩ .
- (١٨) عبد الرحمن الرافعي - ثورة ١٩١٩ تاريخ مصر القومي من ١٩١٤ - ١٩١٩ / دار الشعب لكتوبر ١٩٦٨ ط ١ ص ١٤ .
- (١٩) أنظر المرجع السابق ص ١٤ ، ١٥ ، ١٦ .
- (٢٠) أحمد المغازي - الصحافة الفنية في مصر / القاهرة/ الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٧ ص ٢٠٣ .
- (٢١) عبد الرحمن الرافعي - المرجع السابق ص ٣٢ .
- (٢٢) أنظر أحمد المغازي - المرجع السابق ص ٢٠٣ .
- (٢٣) للمزيد عن هذا الموضوع أنظر ١ - يعقوب لاندلو دراسات في المسرح والسيفما عند العرب ص ١٦١ ، ١٦٢ .

٢- انظر ليلي أبو سيف " نجيب الريحاني وتطور الكوميديا في مصر " دار المعارف
د ت ص ٤٥ - ٤٦

(٢٣) جورج لوكاتش . دراسات في الواقعية . ترجمة نايف بلوز ، دمشق ، دار الطليعة
١٩٧٢ ص ٤٢ .

(٢٤) عبد الباسط محمد " علم اجتماع الأدب " . المجلة الاجتماعية القومية / العدد
السادس ، القاهرة سنة ١٩٨٥ ص ٦٠ .

(٢٥) ابراهيم رمزي - دخول الحمام من زي خروجه - روايات الهلال العدد ٣٢٨ /
دار الهلال فبراير ١٩٨٢ ص ١٢ .

(٢٦) المصدر السابق ص ١٣ .

(٢٧) نفسه ص ١٤ ، ١٥ .

(٢٨) نفسه ص ١٦ ، ١٧ .

(٢٩) نفسه ص ١٨ .

(٣٠) نفسه ص ٢١ .

(٣١) نفسه ص ٢٣ ، ٢٤

(٣٢) نفسه ص ٢٦

(٣٣) نفسه ص ٣٠ - ٣١

(٣٤) نفسه ص ٣٢ - ٣٣

(٣٥) د. علي الراعي - فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني/ كتاب
الهلال العدد ٢٤٨ سبتمبر ١٩٧١ - هلمش ص ١٦٠

(٣٦) ابراهيم رمزي المصدر السابق ص ٣٥-٣٦

(٣٧) د . علي الراعي - المرجع السابق ص ١٣٩

(*) يصف الدكتور علي الراعي هذا العام (١٩١٨) بأنه عام بالغ الأهمية في تاريخ

الكوميديا المصرية الراقية

(٣٨) د . محمد مندور / المسرح النثري / دار نهضة مصر للطبع والنشر د . ت

ص ٩٨

- (٣٩) انظر د . عبد العظيم رمضان . صراع الطبقات في مصر (١٨٣٧ - ١٩٥٢) / بيروت / العربية للدراسات والنشر ١٩٧٨ ص ٩ وما بعدها
- (٤٠) عبد الرحمن الرافعي ثورة ١٩١٩ تاريخ مصر القومي ص ٥١
- (٤١) أحمد المغازي - المحفلة الفنية في مصر ص ٢٦٢ . وانظر فتحى أبو المنين "مصوص مختارة في علم اجتماع الأدب" مكتبة أداب عين شمس ١٩٨٧ ط ١ ص ٨٢ ، ٨٣
- (٤٢) د. محمد مندور . المسرح النثري ص ١٠١ .
- (٤٣) محمد تيمور "مسرحية الهلوة" مؤلفات محمد تيمور ج ٢ - حياتنا التمثيلية/الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣ ص ٣١٤
- (٤٤) المصدر السابق ص ٣١٥ - ٣١٦ .
- (٤٥) نفسه ص ٣٢٠
- (٤٦) نفسه ص ٣٢٤ ، ص ٣٢٥
- (٤٧) نفسه ص ٢٢٩ .
- (٤٨) نفسه ص ٢٤٤ .
- (٤٩) نفسه ص ٢٤٥
- (٥٠) انظر د. على الراعى (فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني) ص ١٤٥ .
- (٥١) محمد تيمور - المصدر السابق ص ٣٤٦ ، ٣٤٧ .
- (٥٢) نفسه ص ٣٤٨
- (٥٣) نفسه ص ٣٥٠ ، ٣٥١
- (٥٤) نفسه ص ٣٥٥ ، ٣٥٦ .
- (٥٥) نفسه ص ٣٦٧
- (٥٦) نفسه ص ٣٦٧
- (٥٧) نفسه ص ٣٧١
- (٥٨) د. أحمد السعدني - "تضليلا المجتمع في المسرح المصري" ١٩١٤ - ١٩٥٢
- مخطوط رسالة دكتوراه - أداب عين شمس ص ٩٧ .
- (٥٩) محمد تيمور / المصدر السابق ص ٣٧٢ .

- (٦٠) نفسه ص ٤٠٥ .
- (٦١) د. أحمد السعدني - المرجع السابق ص ١٠٣ .
- (٦٢) أنظر نفسه من ص ٣١ : ص ٤١ .
- (٦٣) أنظر / عبد الرحمن الراقعي - ثورة ١٩١٩ تاريخنا القومي .. ص ٢٤٣ .
- (٦٤) أنظر أحمد النكلوي - التغيير والبناء الاجتماعي ج ١ / مكتبة القاهرة الحديثة ١٩٦٨ ص ١٢ وما بعدها .
- (*) اكتشف الباحث خطأ مطبعيا في الآية القرآنية التي تضمنت بها المسرحية * والذين إذا فعلوا فاحشة أو ظلموا أنفسهم ذكروا الله ، فاستغفروا لذنوبهم ومن يغفر الذنوب إلا الله * حيث كتبت (وإن يغفر) ، وقلم الباحث بإرسال رسالة إلى دار النشر توضح هذا الخطأ أملا تجنبه في الطباعات المقبلة والله ولي التوفيق .
- (**) حصل الكاتب بهذه المسرحية على جائزة وزارة المعارف سنة ١٩٤٩ م
- (٦٥) على أحمد باكثير " السلسلة والغفران " مطبوعات مكتبة مصر/ القاهرة د. ت ص ٥
- (٦٦) راجع د. إبراهيم حمادة "معجم المصطلحات الدرامية" دار المعارف - القاهرة د. ت . المصطلح رقم ١٢٢ ص ٧٩
- (٦٧) على أحمد باكثير " السلسلة والغفران " ص ١٢، ١١ .
- (٦٨) المصدر السابق ص ١٧ ، ١٨
- (٦٩) نفسه ص ٤٣ ، ٤٤ .
- (٧٠) نفسه ص ٤٧
- (٧١) نفسه ص ٥٨ ، ٥٩
- (٧٢) نفسه ص ٦٣
- (٧٣) نفسه ص ٧٢ ، ٧٣ .
- (٧٤) نفسه ص ٨٢ ، ٨٣ .
- (٧٥) نفسه ص ٨٦ ، ٨٧ .
- (٧٦) نفسه ص ١٠٧ ، ١٠٨ .
- (٧٧) نفسه ص ١١٣ ، ١١٤ .
- (٧٨) نفسه ص ١٢٨ ، ١٢٩ .

- (٧٩) نفسه ص: ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤٠ .
- (٨٠) محمد مندور - المسرح - ج ١ ط ٢ / دار المعارف للقاهرة ١٩٦٣ ص ١٠٩ .
- (٨١) توفيق الحكيم / الصنعة / مكتبة مصر / دار مصر للطباعة د.ت. ص ١٥٦ .
- (٨٢) فاروق عبد الوهاب : "تجاهات ثورية في المسرح المصري" توفيق للحكيم/مجلة المسرح العدد السابع يوليو ١٩٦٤ ص ٢٥
- (٨٣) توفيق الحكيم " الصنعة " ص ١١ : ١٤ .
- (٨٤) المصدر السابق ص ١٥ .
- (٥) انظر للمصدر نفسه ص ١٥٧ .
- (٨٥) نفسه ص ١٦ : ١٩
- (٨٦) نفسه ص ٢٠ .
- (٥) سيتضح ذلك عند تناول البحث لظاهرة الانتظار عند كتاب الواقعية الاشتراكية
- (٨٧) توفيق الحكيم المصدر السابق ص ٢٤
- (٨٨) انظر - فاروق عبد الوهاب . المرجع السابق . ص ٢٧
- (٨٩) توفيق الحكيم المصدر السابق - ص ٣٤-٣٥
- (٩٠) نفسه ص ٣٨
- (٩١) نفسه ص ٧٤ ، ٧٥
- (٩٢) نفسه ص ٧٨ ، ٧٩
- (٩٣) نفسه ص ٩٩ ، ١٠٠
- (٩٤) نفسه ص ١١١ ، ١١٢
- (٩٥) نفسه من ص ١١٩ : ص ١٢٢ .
- (٩٦) محمود تيمور - (المخبأ رقم ١٣) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤ ص —
١٧، ١٦، ١٥ .
- (٩٧) المصدر السابق ص ١٨ .
- (٩٨) نفسه ص ٢٦ .
- (٩٩) نفسه ص ٢٨، ٢٧ .
- (١٠٠) نفسه ص ٤٢ .

(١٠١) نفسه ص ٤٥-٤٦ .

(١٠٢) نفسه ص ٥١،٥٠ .

(١٠٣) نفسه ص ٦٢ .

(١٠٤) نفسه ص ٦٥ .

(١٠٥) نفسه ص ٨١

(١٠٦) انظر د. محمد مندور المسرح ج ١ / ط ٢ دار المعارف ١٩٦٣ ص ١٢٠ .

(١٠٧) انظر د. محمد جابر الأنصاري " تحولات الفكر والسياسة في الشرق العربي

١٩٣٠ - ١٩٧٠م / عالم المعرفة العدد ٣٥ / الكويت ١٩٨٠ ص ١٩١، ١٩٢ .

(١٠٨) طارق البشري " الحركة السياسية في مصر ١٩٤٥-١٩٥٢ / القاهرة سنة ١٩٧٢

ص ٧

(١٠٩) محمد جابر الأنصاري / المرجع السابق ص ١٩٣

(١١٠) انظر . سيد قطب " معركة الإسلام والرأسمالية " دار الشروق / القاهرة د . ت من

ص ٣ : ص ٥

(*) - تمثل ذلك في الاغتيالات السياسية وإثارة الفزع عن طريق زرع القنابل والمتفجرات في كل مكان ، يذكر ذلك د. لويس عوض في مقدمة كتبه العفاء أو تاريخ حسن مفتاح فنذكر أن هذه الحوادث كانت متمثلة في [قبلة في نادي الاتحاد المصري الانجليزي ، قبلة في نادي محمد علي ، قبلة في بيت النحاس باشا ، قبلة في مركز الاخوان المسلمين بالحلمية الجديدة ، قنابل ماثورة في السونما تحت المقاعد فتودي بحياة الأبرياء من المواطنين ، مخازن ذخيرة تابعة للجيش المصري تنفجر في جبل المقطم فتوقظ القاهرة المذعورة في الهزيع الأخير من الليل ، حتى القضاة كالمستشار الخازندار يصرعهم رصاص القنابل السياسية لأنهم يطبقون قانون العقوبات على القنابل السياسية ، رئيس وزراء يقتل في قلعة بوزرة الداخلية، وزير خطير يلقى مصرعه وهو خارج من ناديه في قلب العاصمة ، زعيم يلقى مصرعه - بتكبير من الحكومة - وهو خارج من جمعية الاخوان المسلمين ، قائد البوليس يلقى مصرعه في كلية الطب ، الملك ينظم الحرس الحديدى ويفتال معارضيه الخ II (*)

• انظر د. لويس عوض - الفقهاء أو تاريخ حصن مفتاح - بيروت / دار
الطلیمة ١٩٦٤ المقدمة ص ٣٠ .

(١١١) أحمد النكلاوي التغيير والبناء الاجتماعي ص ١٣٢

(١١٢) عبد الرحمن الرافعي " ثورة يوليو ١٩٥٢ م تاريخنا القومي في سبع سنوات ٥٢-

١٩٥٩ ط ١ / مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٩ م ص ١٧

(١١٣) انظر - بهجت إبراهيم نسوقي - مصر عبر الزمان ، مكتبة روز ليوسف /

القاهرة د . ت ص ٧٣

(١١٤) جلال يحيى - المجلد في تاريخ مصر الحديثة ط ٢ ١٩٨٢ القاهرة / المكتب

الجامعي الحديث ص ٤٣٦

(١١٥) من أمثلة هذه المعوقات ما يذكره الرافعي عن موقف وزارة على ماهر من

قانون الإصلاح الزراعي حيث أحسن رجال الثورة بعدم تجاوبه معها فقد بدا منه أنه يضع

العقبات أمام صدور، فكان يجتمع بكبار الملاك من معارضي هذا القانون ، مما شجعهم

على التكتل لاحتياط المشروع، وكان يسانداهم في ذلك رجال الأحزاب الذين يريدون خلق

العقبات لزراعة مركز للثورة، فلم تر الثورة بدا من تتحية على ماهر لتحقيق أهدافها

ومشروعاتها . انظر عبد الرحمن الرافعي " ثورة يوليو تاريخنا القومي في سبع سنوات

من ٥٢-١٩٥٩ م ص ٤٦

(١١٥) بهجت إبراهيم نسوقي المرجع السابق ص ٧٢

(١١٦) جلال يحيى . المرجع السابق ص ٤٥١، ٤٥٢

(١١٧) انظر د . على الراعي - المسرح في الوطن العربي ، عالم المعرفة / الكويت

١٩٨٠ ص ٨٤، ٨٥

(١١٨) نعمان عاشور - المسرح حياتي القاهرة ١٩٧٥ / القاهرة للثقافة العربية

ص ٩٨

(١١٩) انظر د. محمد مندور - في المسرح المصري المعاصر / القاهرة د. ت. دار

نهضة مصر بالقاهرة ص ١٩٤/١٩٣

(١٢٠) نعمان عاشور - المرجع السابق ص ١٨٦

- (١٢١) فايز اسكندر / اتجاهات ثورية في المسرح المصري / نعمان عاشور . مجلة المسرح العدد ٧ يوليو ٦٤ ص ٢٩
- (١٢٢) انظر / خيرى شلبي " شخصيات من المسرح المصري المعاصر " / عزت للرسام ابن الناس اللي تحت " مجلة المسرح - العدد ٥١ فبراير ١٩٩٣ ص ٦٨
- (١٢٣) نعمان عاشور / مسرح نعمان عاشور ج ١ - مسرحية الناس اللي تحت - القاهرة / الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٤ ص ١١٥ ، ١١٦
- (١٢٤) انظر . د. فايز اسكندر/المراجع السابق ص ٣٢
- (١٢٥) نعمان عاشور / " الناس اللي تحت " ص ١١٧ - ١١٨
- (١٢٦) فايز اسكندر / المراجع السابق ص ٢٨
- (١٢٧) نعمان عاشور المصدر السابق ص ١٢٦-١٢٧
- (١٢٨) انظر - د. فايز اسكندر / المراجع السابق ص ٢٩ ، ٣٠
- (١٢٩) نعمان عاشور - المصدر السابق - ص ٢١١-٢١٢
- (١٣٠) نفسه ص ١٢٩
- (١٣١) فايز اسكندر - المراجع السابق ص ٣٢
- (١٣٢) انظر / خيرى شلبي / المراجع السابق ص ٦٩
- (١٣٣) نعمان عاشور المصدر السابق ص ١٣٧
- (١٣٤) نفسه ص ٢٠١
- (١٣٥) نفسه ص ١٦٢
- (١٣٦) نفسه ص ١٩٠
- (١٣٧) نفسه ص ١٧٨
- (١٣٨) نفسه ص ١٢٠-١٢١
- (١٣٩) نفسه ص ١٢٢ - ١٢٣
- (١٤٠) نفسه ص ٢٠٨
- (١٤١) نفسه ص ٢٠٩
- (١٤٢) نفسه ص ٢٠٥ ، ٢٠٦
- (١٤٣) نفسه ص ٢٣١

- (١٤٤) محمد مندور - في المعرج المصري المعاصر ص ٩٨
- (١٤٥) نعمان عاشور / الناس اللي فوق / مسرح نعمان عاشور ج١ القاهرة ١٩٧٤
الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ٢٤٥ .
- (١٤٦) المصدر السابق ص ٢٤٦
- (١٤٧) نفسه ص ٢٤٩
- (١٤٨) خيرى شلبي / المرجع السابق ص ٧٠
- (١٤٩) نعمان عاشور / المصدر السابق ص ٣٥٢ - ٣٥٣
- (١٥٠) د. سامى منير عامر ، المعرج المصري بعد الحرب العالمية الثانية / ج١-
الاسكندرية ١٩٧٨ الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ٢٣٥
- (١٥١) د. محمد مندور - المرجع السابق ص ٩٩
- (١٥٢) نعمان عاشور المصدر السابق ص ٢٧٨-٢٧٩
- (١٥٣) نفسه ص ٢٩٦-٢٩٧
- (١٥٤) نفسه ص ٣٣٨
- (١٥٥) انظر د. فايز اسكندر المرجع السابق ص ٣٠
- (١٥٦) نعمان عاشور - المصدر السابق ص ٣٤٢
- (١٥٧) نفسه ص ٣٤٧-٣٤٨
- (١٥٨) نفسه ص ٢٨٤ ، ٢٨٥
- (١٥٩) نفسه ص ٢٩٥-٢٩٦
- (١٦٠) نفسه ص ٣٠١ - ٣٠٢ .
- (١٦١) نفسه ص ٣٠٤ - ٣٠٥ .
- (١٦٢) نفسه ص ٣٤٧
- (١٦٣) محمد مندور . المرجع السابق ص ٩٩ ، ١٠٠ .
- (١٦٤) نعمان عاشور - المصدر السابق ص ٣١٢ .
- (١٦٥) المصدر السابق ص ٣١٧ .
- (١٦٦) Abdel Monem Ismail - Drama and Society in contemporary Egypt .

القاهرة - دار الكتاب العربي ١٩٦٧ ص ١٣٩ .

(١٦٧) انظر حسن محسن . المؤثرات الغربية في المسرح المعاصر . دار النهضة
القاهرة ١٩٧٧ ص ٣٢٣

(١٦٨) نعمان عاشور - مسرحية عائلة الدوغري / مسرح نعمان عاشور ج ٢ الهيئة
العامة للكتاب ١٩٧٦ ص ١٢٧ .

(١٦٩) المصدر السابق ص ١١٠-١١١ .

(١٧٠) نفسه ص ١٥٩ .

(١٧١) نفسه ص ١٧٨ .

(١٧٢) علي الراعي - المسرح في الوطن العربي ص ٩٨ .

(١٧٣) نعمان عاشور - المصدر السابق ص ١٠٤ .

(١٧٤) نفسه ص ١١٤ .

(١٧٥) نفسه ص ١٢٩ .

(٥) يقول تشيكوف في هذا الصدد " يطلبون أن يكون البطل أو البطلة مؤثرين
مسرحيا، ولكن لا يحدث في الحياة العادية أن يتحدر الناس كل لحظة، أو يشنقون أنفسهم
أو يعترفون بحبهم لبعضهم أو يتحدثون أحاديث نكية إنهم على الغالب يأكلون ويشربون
ويتداعبون ويتكلمون أشياء تافهة ، ومن الضروري أن يظهر ذلك على خشبة المسرح
(١٧٦) بيلكين وآخرون - المرجع السابق ص ٩٧،٩٦ .

(١٧٧) انظر - روبرت بروشتاين - المسرح الثوري/ترجمة عبد الحليم البشلاوي/القاهرة /
الهيئة العامة للتأليف والنشر د. ث ص ١٢١، وانظر د. علي الراعي المسرح في
الوطن العربي ص ٩٤

(١٧٨) د. محمد مندور في المسرح العربي المعاصر ط ١ القاهرة ١٩٧١ دار نهضة
مصر ص ٩٥

(١٧٩) نعمان عاشور - المصدر السابق ص ١٠٢

(١٨٠) المصدر السابق - ص ١٠٨

(١٨١) نفسه - ص ١٢٦

(١٨٢) نفسه ص ١٣٨

(١٨٣) نفسه ٢٢٣

- (١٨٤) نفسه ص ١١٦
- (١٨٥) نفسه ص ١١٨، ١١٩
- (١٨٦) نفسه ص ١٣٢
- (١٨٧) نفسه ص ٢٣٠ - ٢٣١
- (١٨٨) انظر د . عزيز سليمان - المضمون الثوري في المسرح المصري - لطفي الخولي مجلة المسرح العدد ١٩ يوليو سنة ١٩٦٥ ص ٢٧
- (١٨٩) انظر د. غالي شكرى - الدعوة إلى الاشتراكية فى مسرح لطفي الخولي / مجلة المسرح العدد ٣١ يوليو ١٩٦٦ ص ١٧٧
- (١٩٠) انظر د . عزيز سليمان - المرجع السابق ص ٢٧
- (١٩١) لطفي الخولي - قهوة الملوك - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩ ص ٣٢
- (١٩٢) المصدر السابق ص ٣٣
- (١٩٣) نفسه ص ٣٦، ٣٧
- (١٩٤) نفسه ص ٤٠
- (١٩٥) انظر د. عزيز سليمان المرجع السابق ص ٢٩
- (١٩٦) لطفي الخولي - قهوة الملوك - ص ٤٢-٤٣
- (١٩٧) - () - القصة منشورة مع المسرحية انظر " قهوة الملوك " ص ١٣٩: ١٥٠
- (١٩٧) لطفي الخولي - " قهوة الملوك " ص ١٣١-١٣٢-١٣٣
- (١٩٨) المصدر السابق ص ٤٨-٤٩
- (١٩٩) نفسه ص ٤٩-٥٠
- (٢٠٠) نفسه ص ٥١-٥٢
- (٢٠١) نفسه ص ١٦
- (٢٠٢) نفسه ص ٣٠
- (٢٠٣) نفسه ص ٣٢
- (٢٠٤) نفسه ص ١١٧
- (٢٠٥) نفسه ص ١١٨-١١٩
- (٢٠٦) نفسه ١٢٧

- (٢٠٧) نفسه ص ١٢٢ - ١٢٣
- (٢٠٨) نفسه ١٣٥
- (٢٠٩) أمين السيوطي - المضمون الثوري في المسرح المصري المعاصر - * سعد الدين وهبة * مجلة المسرح العدد ١٩ يوليو ١٩٦٥ ص ٣٢
- (٢١٠) المرجع السابق ص ٣٣
- (٢١١) انظر نفسه ص ٣٣-٣٤
- (٢١٢) انظر - نفسه ص ٣٣
- (٢١٣) سعد الدين وهبة - المحرومة - الكتائب الماسية الدار القومية للطباعة والنشر
سنة ١٩٦٥ ص ١٤، ١٣
- (٢١٤) المصدر السابق ص ١٧، ١٨
- (٢١٥) نفسه ص ٢٢، ٢٣
- (٢١٦) نفسه ص ١٠٤
- (٢١٧) نفسه ص ١١٨-١١٩
- (٢١٨) نفسه ص ١٢٧-١٢٨-١٢٩
- (٢١٩) نفسه ص ١٣٠-١٣١
- (٢٢٠) نفسه ص ١٦٦
- (٢٢١) سعد الدين وهبة - الأعمال الكاملة ج ١ المسببة / القاهرة / الفجر للنشر
والتوزيع د - ت ص ١٩٧
- (٢٢٢) انظر د . نبيل راجب - مسرح التحولات الاجتماعية في المسببات / القاهرة /
الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٠ ص ٣١
- (٢٢٣) سعد الدين وهبة - المصدر السابق ص ٢٢٥
- (*) - يرى د. محمد مندور أن سقطة جليظة تمثل سقطة للبطل . انظر د. محمد
مندور في المسرح المصري المعاصر ص ١٦٦
- (٢٢٤) سعد الدين وهبة - المصدر السابق ص ٢٤١ ، ٢٤٢
- (٢٢٥) نفسه ص ٢٤٢ - ٢٤٣
- (٢٢٦) نفسه ص ٢٣٨

- (٢٢٧) نفسه ص ٢٤٧
- (٢٢٨) د. محمد مندور - في المسرح المصري المعاصر ص ١٦٥
- (٢٢٩) سعد الدين وهبة - المصدر السابق ص ٢٧١
- (٢٣٠) نفسه ص ٢٧٣
- (٢٣١) أحمد السعدني " الانتظار في واقعة سعد الدين وهبة " ص ٧٨
- (٢٣٢) د - أمين الميوطي - المضمون الثوري في المسرح المصري المعاصر - سعد الدين وهبة ص ٣٤
- (٢٣٣) انظر د. محمد محمد عتاني " التركيب والتحليل في المسرح المصري " مجلة المسرح العدد ١٠ أكتوبر ١٩٦٤ ص ٣٥
- (٢٣٤) أحمد السعدني " المرجع السابق ص ٧٩
- (٢٣٥) سعد الدين وهبة " كويري الناموس " دار الكاتب العربي للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٧ ص ١٢ - ١٣
- (٢٣٦) أمين الميوطي - " الواقع والرمز في أعمال سعد الدين وهبة " مجلة المسرح العدد يوليو ١٩٦٦ ص ١٨٠
- (٢٣٧) سعد الدين وهبة - المصدر السابق ص ١٦ ، ١٧
- (٢٣٨) نفسه ص ٢٤
- (٢٣٩) انظر . د . محمد محمد عتاني المرجع السابق ص ٣٦
- (٢٤٠) سعد الدين وهبة - المصدر السابق ص ١١٣
- (٢٤١) نفسه ص ١٤٨
- (٢٤٢) نفسه ص ١٢٥
- (٢٤٣) نفسه ص ١٦١ - ١٦٢
- (٢٤٤) أحمد السعدني - المرجع السابق ص ٨٠
- (٢٤٥) نفسه ص ٨٠
- (٢٤٦) سعد الدين وهبة - المصدر السابق ص ٦٣ ، ٦٤
- (٢٤٧) نفسه ص ٨٧ ، ٨٨
- (٢٤٨) نفسه ص ٧١ ، ٧٢

- (٢٤٩) انظر د. أحمد السعدني - المرجع السابق - ص ٨٢ وانظر للمسرحية ص ٨٥، ٨٦
- (٢٥٠) سعد الدين وهبه - المصدر السابق ص ١٠٣-١٠٤
- (٢٥١) د. محمد محمد عفاي - المرجع السابق ص ٣٦
- (٢٥٢) سعد الدين وهبه - المصدر السابق ص ٢٤
- (٢٥٣) نفسه ص ٣٦-٣٧
- (٢٥٤) نفسه ص ٤٥
- (٢٥٥) د. أحمد السعدني المرجع السابق ص ٨٢
- (٢٥٦) انظر - سعد الدين وهبه - المصدر السابق - الصفحات ٤٣، ٤٧، ٥١، ٩٦
- (٢٥٧) المصدر السابق ص ٩٥، ٩٦
- (٢٥٨) نفسه ص ٩٨
- (٢٥٩) نفسه ص ٩٦، ٩٧
- (٢٦٠) نفسه ص ١١٩، ١٢٠
- (٢٦١) نفسه ص ١٤٠
- (٢٦٢) نفسه ص ١٦٥-١٦٦
- (٢٦٣) د. أحمد السعدني - المرجع السابق - ص ٨٤
- (٢٦٤) انظر د. غالي شكري 'الأدب المصري بعد الخامس من يونيو' مجلة الآداب / بيروت العدد الخامس مايو ١٩٦٩ ص ٢٧
- (٢٦٥) د. أحمد السعدني . المرجع السابق ص ٨٤
- (٢٦٦) نفسه ص ٨٤
- (٢٦٧) نفسه ص ٨٤
- (٢٦٨) سعد الدين وهبه - سكة السلامة / دار الكتب العربي للطباعة والنشر سنة ١٩٦٧
- ص ٢٦-٢٧-٢٨
- (٢٦٩) د. أحمد السعدني - المرجع السابق ص ٨٥
- (٢٧٠) سعد الدين وهبه - المصدر السابق ص ٤٢-٤٣
- (٢٧١) نفسه ص ٤٨-٤٩

(٢٧٢) نفسه ص ٦٧-٦٨

(٢٧٣) نفسه ص ٦٨-٦٩

(٢٧٤) نفسه ص ٨٠ - ٨١

(٢٧٥) د. أحمد السعدني - المرجع السابق - ص ٨٦

(٢٧٦) سعد الدين وهبه - مكة السلامة ص ٨٦-٨٧

(٢٧٧) المصدر السابق ص ١١١-١١٢

(٢٧٨) نفسه ص ١٢٩

(٢٧٩) نفسه ص ١٥٤-١٥٥

(٢٨٠) نفسه ص ١٦٤

(٢٨١) د. أحمد السعدني المرجع السابق ص ٨٦

(٢٨٢) انظر د. أحمد الهوارى "البطل المعاصر في الرواية المصرية" القاهرة / دار

المعارف ١٩٧٩ ص ٥١

(٢٨٣) - يمثل السجن أو الأسوار على اختلاف مستوياتها المادية عاملاً مشتركاً في معظم أصال رشاد رشدي المسرحية - باستثناء مسرحية تقفج يا سلام - حيث تقابل هذه الأسوار دائماً الرغبة في الانطلاق والتحرر، ولذلك ترى مناظر مسرحيات رشدي تحفل بالحدائق الخلفية أو الأمامية أو بالأشجار ، لا يكاد نص يخلو من شجرة ذات أهمية موضوعية ولارتباط عضو بالبناء الفني للنص وإلى جانب الأشجار والحدائق تحفل المسرحيات بالأسوار المادية والمعنوية التي ينص عليها الكاتب ويجعلها جزءاً من البناء في تركيب المشهد كالسور الحديدى الذي يطوق البيت والحدائق في مسرحية لعبة الحب مثلاً فهو إشارة مادية واضحة إلى السور الحديدى غير المرئى الذي يطوق أعناق شخوص المسرحية ، وأيضاً يمكن ملاحظة ذلك في مسرحية الفراشة - انظر / خيرى شلبى (ترجيديا البحث عن الذات في مسرح رشاد رشدي) مجلة المسرح العدد ٣١ يوليو ١٩٦٦ ص ١٥٦ وما بعدها .

(٢٨٤) رشاد رشدي - مسرحية رحلة خارج السور - مسرح رشاد رشدي ج ٢ /

الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٨ ص ١٠

(٢٨٤) المصدر السابق ص ١١

- (٢٨٥) نفسه ص ١٢
- (٢٨٦) نفسه ص ١٣، ١٤، ١٥
- (٢٨٧) د. محمد محمد عفتي للتركيب والتحليل في المسرح المصري ص ٣٧
- (٢٨٨) رشاد رشدي - المصدر السابق ص ٣٧
- (٢٨٩) نفسه ص ٣٨
- (٢٩٠) نفسه ص ٥٨ - ٥٩
- (٢٩١) نفسه ص ٧١
- (٢٩٢) نفسه ص ٨٥
- (٢٩٣) نفسه ص ٩٤
- (٢٩٤) نفسه ص ٩٨
- (٢٩٥) نفسه ص ١٠٠
- (٢٩٦) نفسه ص ١١٠، ١١١ .
- (٢٩٧) نفسه ص ١١٦، ١١٧ .
- (٥) سيتناول البحث في الفصول القادمة (اللحظة الحرجة - المخططين) ثم (الفرائير)
- (٢٩٨) انظر - بهاء طاهر " ١٠ مسرحيات مصرية عرض ونقد " كتاب الهلال العدد ٤١١ مارس ١٩٨٥ ص ٤٢ ، ٤٣ .
- (٥) لاحظ بعض النقاد هذه الملاحظة من قبل . على سبيل المثال انظر " فاروق عبد الوهاب" يوسف إدريس ومسرح الفكرة مجلة المسرح العدد ٣١ يوليو ١٩٦٦ ص ١٧٤، ١٧٥ .
- (٢٩٩) انظر قصة فوق حدود العقل - مجموعة لغة الأي أي مطبعة مصر بالقاهرة د.ت
- (٣٠٠) انظر - فاروق عبد الوهاب - المرجع السابق ص ١٧٤
- (٣٠١) نفسه ص ١٧٤
- (٣٠٢) يوسف إدريس - المهزلة الأرضية - القاهرة - مكتبة مصر - د . ت .
- ص ٢٧ ، ٢٨
- (٣٠٣) المصدر السابق ص ٢٩ ، ٣٠
- (٣٠٤) نفسه ص ٣١

- (٣٠٥) نفسه ص ٣٧ - ٣٨
- (٣٠٦) نفسه ص ٤٨
- (٣٠٧) نفسه ص ٦٩
- (٣٠٨) بهاء طاهر - المرجع السابق - ص ٤٥
- (٣٠٩) يوسف إدريس - المصدر السابق - ص ١١٦-١١٧
- (٣١٠) نفسه ص ١٢١
- (٣١١) نفسه ص ١٢٢
- (٣١٢) انظر فاروق عبد الوهاب - المرجع السابق ص ١٧٥
- (٣١٣) يوسف إدريس - المصدر السابق ص ١٢٣
- (٣١٤) المصدر السابق ص ١٤٦
- (٣١٥) نفسه ص ١٥٥
- (٣١٦) انظر بهاء طاهر المرجع السابق ص ٤٩
- (٣١٧) - تناول الباحث أصال محمود دياب المسرحية في "رسالة ماجستير" تحت عنوان قضايا المجتمع في مسرح محمود دياب". علم ١٩٩٣ مقدمة إلى جامعة المنيا .
- (٣١٧) محمود دياب - مسرحية الزوينة - سلسلة مسرحيات عربية - دار للكتاب العربي / أكتوبر ٦٧ ص ٤١
- (٣١٨) المصدر السابق ص ٤٣ .
- (٣١٩) نفسه ص ٤٥، ٤٤ .
- (٣٢٠) نفسه ص ٤٩ .
- (٣٢١) نفسه ص ٥٥ ، ٥٦ .
- (٣٢٢) نفسه ص ٦٣ - ٦٤ .
- (٣٢٣) نفسه ص ١١٢، ١١٣ .
- (٣٢٤) نفسه ص ١١٩-١٢٠
- (٣٢٥) نفسه ص ١٩٥
- (٣٢٦) المصدر السابق ص ١٩٥



الانتظار ظاهرة سياسية

٢- ١

أشرت فى الفصل السابق إلى أن الفترة بين ١٩١٩م وعام ١٩٥٢م كانت فترة ميلاد الوعى الشعبى ، وأشرت إلى أن هذه الفترة كانت مليئة بالتوتر السياسى والانتفاضات الشعبية ، ومن أهم الأحداث التى تجدر الإشارة إليها فى هذه الفترة تصريح ٢٨ فبراير ، حيث أعلنت فيه إنجلترا إنهاء الحماية والاعتراف بمصر ، ثم مظاهرات ١٩٢٣ والمطالبة بال دستور . . ومن ثم ، يمكن القول بأن الوعى السياسى عند أبناء الشعب ولاسيما المتعلمين منهم والمتقنين بدأ يخطو خطوات واسعة نحو النضوج والوعى السياسى ، وقد بدأ هذا الوعى يسير حثيثا فى رحم الفكر المصرى بصورة لا تقه للخطر بعد معاهدة ٣٦ تحديدا حيث بدأت المشكلة السياسية تطرح وتعرض نفسها بقوة على فكر المتقنين ، ثم كلفت الحرب العالمية الثانية ما صاحبها من أحداث وتيارات وعود وآمال ، ثم فى نهاية الأربعينيات إطرحت المشكلة السياسية ونفسها بوضوح تام ، فقد هزم الجيش المصرى بسبب الخيانة وبسبب الأسلحة الفاسدة- أمام المصائب الصهيونية فى فلسطين عام ١٩٤٨م ، وبدأ النظام فى إثر هذه النكبة التى أبرزت سوائه بوضوح على الأصدقاء جميعها - وتحت على قوى التغيير أن تتحرك... ولأن التغيير كان حتميا بسبب تهاوى النظام القديم ، فقد انفتح المجال أمام المؤسسة المنظمة الوحيدة القادرة على التغيير

وهي المنظمة العسكرية ذلك لأنها هي التي نهضت على الحدود وإذا قد أصبح ملحاً أن تعوض هذه الهزيمة بتحريك قهرى فى الدغل] . (١)

وقامت ثورة ١٩٥٢م ، وطردت الملك وحلت الأحزاب فى ١٧ يناير ١٩٥٣م ، وتم إصدار دستور مؤقت فى فبراير ١٩٥٣ يتضمن أن جميع السلطات مصدرها الأمة ، وأن المصريين لدى القانون سواء ، وأن الحرية الشخصية وحرية الرأى مكفولتان فى حدود القانون ، وتم إعلان الجمهورية فى ١٨ يونيو ١٩٥٣م ، وكانت الواقعة قد بدأت تقوى وتشتد حينئذ فى أصال للكتاب على مستوى جميع الأجناس الأدبية ، وكان الشعر ميباقاً ، فكتب عبد الرحمن الشرقاوى قصيدته " من لب مصرى إلى الرئيس ترومان " عام ١٩٥١م ونشرت فى علم ١٩٥٣م وفيها [يستعرض كفاح بلادنا على مر السنين ونضالها ضد المستعمرين ، وفيها يتقابل بالمستقبل ، يعلن رفضه لكل قوى الشر التى هى متاحة لكل رئيس أمريكى] . (٢)

ثم توالى بعد ذلك مسرحيات الشرقاوى الشعرية مأساة جميلة ، الفتى مهران ، ثم أصال عبد الصبور " مأساة الحلاج " ، ليلى والمجنون " على مستوى المسرح الشعبى . أما الدراما الشعرية ، فقد وكبت الثورة ورصدت التغيرات الاجتماعية المصاحبة لها- كما أشرت سابقاً - ولم يغفل الكتاب القضايا السياسية التى ألحت على أفكارهم فيها هو على أحمد بالكثير يجعل المشكلة السياسية أحد همومه فيكتب " مسمار جحاً " (٣) التى تتناول مشكلة الاستقلال بعد معاهدة ٢٦ ، ثم يكتب " إمبراطورية فى المزاد " وهى إحدى المسرحيات التى يتناول فيها الكتاب مشكلة الاستقلال فى ظل ضعف الإمبراطورية البريطانية بعد الحرب العالمية الثانية ، وهى - المسرحية - تمكن بصدق قدرة الكاتب على استيعاب الأحداث استيعاباً واعياً ، إضافة إلى قدرته الفائقة على التنبؤ بالمستقبل (٤) . حيث أثبت التاريخ صدق نبوءة الكاتب بأنقراض مؤتمر بالونج سنة ١٩٥٥م والذى أعلن فيه حق كافة الشعوب فى الحرية والاستقلال . . . ثم تناول الكتاب المشكلة الفلسطينية من خلال مسرحية " شيلوك الجديدة " ، ومن خلال مسرحية " شيب الله المختار " وكلها أصال ذات مضمون سياسى تمكن رؤية الكاتب تجاه القضايا السياسية الملحة .

من اللائق لتتظر أن ظاهرة الانتظار يمكن رصدتها بوضوح فى هذه الأعمال ، وهى تأخذ شكلاً مغايراً عن الانتظار كظاهرة اجتماعية ، ذلك لأن الانتظار فى الأعمال التى تطرح للقضايا السياسية مرتبط بشكل أو بآخر بالصراع بيننا وبين الاستعمار بشكل مباشر ، فالكتاب فى هذه الأعمال يرصد ويعرض وجهة نظره - التى لم تتحقق فى وقتها - بقدرة فائقة على التنبؤ بما سوف يحدث ، أو بمعنى أدق بما يجب أن يحدث من وجهة

نظرة . . . ومن ثم هذا التنبؤ يحمل في طياته انتظار ما سوف يحدث . . . وإمكانية تحقيقه في المستقبل .

هذه الرؤية قد تتحقق أو لا تتحقق ، وتحققها أو عجمه يتوقف على أمور عدة . . أهمها وعى الكاتب بما يدور حوله ، وحسه السياسي ، ومعرفته بطبيعة الصراع وآلياته -إن صح التعبير- وقد أثرت أن تناول ظاهرة الانتظار في مسرحية " إمبراطورية في المزداد " لأسباب عدة :- أولها : لأن النص يعكس قدرة الكاتب على التنبؤ وثانيها : لأن البناء الفني في النص قائم بأكمله على الانتظار ، وثالثها : لأن القضية المطروحة في النص قضية سياسية تسس و جذان شعوب العالم الثالث بوجه عام والشعب المصري بوجه خاص ، حيث يسخر فيها بالكثير بأسلوب كوميدي من الإمبراطورية البريطانية التي لا تغرب عنها الشمس !! ، ورابعها : لأن هذا النص وعلى الرغم من أن أحداثه تدور في إنجلترا وكذلك الشخصوس ينتمون إلى المجتمع الأوربي فكراً وسلوكاً لكن القضية المطروحة قضية مصرية ومن ثم فهذا النص يبين الفارق بين الانتظار في المجتمع الغربي والانتظار في المجتمع الشرقي بما له من خصوصية .

٢-٢

تدور أحداث المسرحية بين منزلي " جون تويلمان " عضو البرلمان الإنجليزي عن حزب العمال وصديقه " ادوار ستوتلي " عضو البرلمان عن حزب المحافظين حيث الصراع على أشده بين الحزبين في انتخابات الرئاسة ، ينتهي هذا الصراع بفوز حزب المحافظين وانتخاب " ميركل " رئيساً للوزارة . . ومن خلال هذا الصراع بين العمال والمحافظين تطرح القضايا المتعلقة بسياسة بريطانيا الخارجية تجاه مستعمراتها ومن بينها مصر ، من خلال الصراع الفكري بين عضوي البرلمان وأولادهما من الجيل الجديد في الإمبراطورية ممثلين في " هنري " ابن جون تويلمان المنتمي للحزب الفاشي و " كارولين " ابنة ادوار ستوتلي المنتمية للحزب الماركسي والموجودة في خارج البلاد لحضور مؤتمر السلام المنعقد في برلين الشرقية وهي خطيبة لهنري . وبين أطراف الصراع تظهر القوى اليهودية التي تتحكم في السلطة بأشاليها الذنينة ممثلة في " كوهين " صديق ستوتلي وتويلمان . . ينتهي الصراع بدخول أعضاء الحكومة والبرلمان إلى السجن . . وعرض الإمبراطورية للبيع ، ولا ينقذهم من السجن ولا ينقذ الإمبراطورية سوى قرارات مؤتمر دلهي حول السلام والحرية .

يبدأ الفصل الأول في منزل "تويلمان" عشية انتخابات البرلمان ، ويظهر "تويلمان" وهو في حالة توتر وتلق منتظرا نتيجة الانتخابات ممثيا نفسه بنجاح حزب العمال في الانتخابات ومن ثم يصبح له الحق في تشكيل الوزارة . . والانتظار هنا واضح منذ فتح الستار ، بل ومنذ الجملة الأولى من جمل الحوار بين "تويلمان" و"بنه هنري" ومن خلال هذا الانتظار يقوم الكاتب بتعريف الشخص و تقديم الخلفية الضرورية من المعلومات ويشير إلى أطراف الصراع في العمل وإلى القوى التي تتحكم في إدارة هذا الصراع .

تويلمان : هل اطلعت يا هنري على آخر أنباء الانتخابات ؟

هنري : سمعتها ألفا من المنياح . . هل من جديد ؟

تويلمان : نعم فاز حزبنا في دائرتين آخريتين . .

هنري : وماذا تصنع دائرتان ؟

تويلمان : لا تخف . . سنفوز في أغلب الدوائر الباقية كذلك .

هنري : يا أبي لا تأمل المستحيل . . حزب المحافظين هو الذي سيفوز لامحالة ، ولو بأغلبية ضئيلة .

تويلمان : أقدمي علم الغيب ؟

هنري : لا ضرورة لعلم الغيب هنا . . يكفي أن تعلم أن أيد العليا قد أرادت ذلك وإرادتها نافذة .

تويلمان : (محتدا) أيد العليا . يد من أي يد ؟

هنري : مثلك لا يريد أن يضمن بها ولو رآها بيضاء أمله كيد موسى !

تويلمان : هيه . . قد عرفت قصدك أيها الفاشي . . إنك تعني . . .

جانتان : (يدخل) المستر كوهين يا سيدي !

تويلمان : (كالذاهل) المستر كوهين ؟ . . . دعه يدخل يا جانتان . (ينظر إلى هنري

فيرا بيتشم ليتسلمه ساخرة) ما خطبك ؟

هنري : لا شيء . . أنكر الشيطان يأتك على فرس !^(١)

ومن خلال هذا العرض السريع يقدم الكاتب الصراع مشيرا إلى القوى الخفية التي

تحركه ، إضافة إلى بيان طريقة تفكير الشخص . . . الخ .

ولعل أبرز ما يلتفت النظر في الحوار السابق للتفكير المادي القائم على الحقائق

المادية الملموسة لدى الشخص والذي يتحكم في طريقة حكمهم على الأشياء ، وبالتالي

يلقى بعض الضوء على سمات الانتظار الأوربي "لاضرورة لعلم الغيب هنا . . . يكفى أن تعلم أن اليد العليا قد أرادت ذلك وإرادتها نافذة" بون شامس بوسن حضارة مادية مفرقة في المادية وبين حضارة ورحية تقوم على الإيمان بالتهجير ، وتمزق كل شئ إلى الأقدار والإيمان المطبق بها .

يلقى الكاتب الضوء على السمات النفسية للشخص من خلال الفصل الأول ، فيصور السيد "تويلمان" في صورة الرجل البخيل المقتر الأمر الذى يفجر الكوميديا داخل العمل ويدفع المتلقى إلى عدم السلم نظرا لأن القضية المطروحة منذ البداية هي قضية الصراع الحزبي داخل الامبراطوية ، ولكن بكثير لم يمرضها عرضا جافا بل عرضها من خلال الكوميديا ، وصورة البخيل من الصور التي اهتمت بها الكوميديا العالمية اهتماما بالغا، وبالتالي فرضت نفسها على كتاب الدراما المصريين المولعين بالكوميديا .

ومن خلال التقابل بين شخصيتي "تويلمان" البخيل و"ستيتلى" الكريم يكشف الكاتب عن أحد خطوط الصراع في النص والذي تبدو من خلاله الإمبراطورية مفككة داخليا الأمر الذى ينعكس على سياسيتها الخارجية . ويبدو الانتظار واضحا في الفصل الأول حيث يدعو "تويلمان" وأسرته - على مضض - المستر "ستيتلى" وأسرته لحضور حفل شاي في منزله لاحتفالا بعيد زواجه ، وفي وسط الجو المائلى تفرض قضية الصراعات الحزبية زمامها ، فالجميع ينتظرون نتيجة الانتخابات ، وهنا يمكن القول بأن الكاتب يستخدم الانتظار كأداة يبرز من خلالها الصراع وتبدو الشخصيات من خلالها متوترة قلقة .

تويلمان : الجو بدع . . . أليس كذلك يا ليدى ستيتلى ؟
ستيتلى : أجل . . . تصن كثيرا بعد الظهر .
ستيتلى : (في ابتسامة ذات معنى) وسكون الجو أبدع حين تنق الساعة السابعة ؟
تويلمان : أجل يا مستر ستيتلى . . بالنسبة لى على الأهل .
ستيتلى : خبرنى يا صديقى واصدقنى . . أما يرجف قلبك خوفا من حلول الساعة السابعة ؟

تويلمان : لو كنت من حزب المحافظين لانتزع قلبى هولا وفزعا .

ستيتلى : هو . . . كذلك لم تولى بعد ؟

تويلمان : قد يشت حقا من فوز حزبيكم أتم !

ستيتلى : ستغير رأيك هذا حينما ترقى المساحة المسبحة .

تويلمان : يا صديقى . . إن عهد المعجزات قد انقضى لحسن الحظ

ستيتلى : إلا عندك يا صديقى ، فلم تزل مؤمنا بعهد المعجزات . (٢)

وعلى الرغم من هذا الاختلاف بين ما تؤمن به كلتا الشخصيتين يبد أنهما صديقان حميمان ولعل هذا كان مقصودا من باكثر حيث يريد اظهار بذور التعفن داخل الإمبراطورية التى لا تغرب عنها الشمس سواء على مستوى حزب المحافظين أو على مستوى حزب العمال . فالأمر سواء لقد شاخت الإمبراطورية من الداخل ، ولذا يمكن - إن جاز التعبير - تسمية انتظار كل من "تويلمان" و "ستيتلى" نتيجة الانتخابات بالانتظار الخاص الذى يبرز الصراع السياسى داخل الإمبراطورية والذى بدوره يمهّد الطريق إلى الانتظار العام - إن صح التعبير أيضا - وهو انتظار الشعوب المستعمرة التخلص التام من أسر بريطانيا وهذا ما يبدو واضحا من خلال الخلافات فى وجهات النظر بين "تويلمان" و "ستيتلى" ، أى يمكن القول بأن الانتظار الخاص يسهم بشكل أو بآخر فى إبراز الانتظار العام وكلاهما يسهم فى دفع الصراع إلى الأمام على مستوييه الخاص والعام .

تويلمان : (محتدا) لا تغالط ولا تلبس الحق بالباطل . . إن حديثنا كان عن السياسة الداخلية ، لا عن السياسة الخارجية .

ستيتلى : ماذا يحوجنى إلى المغالطة وبين يدى الحقائق ناطقة . . الهند وبورما ضاعتا من أيدينا إلى الأبد . . مصر جلونا عن منها وتابى اليوم إلا أن تطردنا حتى من منطقة القتال . . إيران أخذت عنكم عدوى التأميم لتقضى على مصالحنا فيها القضاء المبرم .. الصين تقلص منها نفوذنا حتى جزيرة الملايو توشك أن تلتفتنا منها . . .

تويلمان : عجا !! . . من كان المسئول عن هذا كله ؟

ستيتلى : حكومتكم الرقيقة طبعاً . . ألم تقع هذه الأحداث كلها فى عهدها الزاهر ؟

تويلمان : بلى ، كبيركم "سيركل" هو المسئول بوعوده التى أعدها على

تلك الشعوب إيان الحرب (٣) .

يحتد النقاش بينهما- بصورة ممسوخة - لدرجة أنه يصل إلى حد التشابك

بالأيدى...!! وفى ظل هذا الصراع تبرز وجهة نظر الجيل الجديد متمثلا فى "هنرى" ابن

تويلمان ، والذي يرفض الحزبين معا (لعنت السماء على بيتكم . . على متناجو وكابريوليت.

ينتهي الفصل الأول من المسرحية بانتصار حزب المحافظين في الانتخابات بقيادة 'سيركل' وعلى الرغم من انتهاء الانتظار لصالح ستيتلى بيد أن الصراع لا يزال مستمرا بينه وبين 'تويلمان' كما يتضح من هذا الحوار بينهما في نهاية الفصل الأول .
ستيتلى : (ماضيا في رخصة) اهتفوا معي جميعا ، يحيا بطل النصر ، يحيا المستر سيركل !

تويلمان : (يلحقه لومعة من الرقص) ينقط الدجال سيركل !

ستيتلى : يحيا سيركل البطل !

تويلمان : يسقط سيركل الدجال !

ستيتلى : يحيا . .

تويلمان : يسقط . . (يتصارعان وهما يهتفان كذلك ، حتى يقعا معا على الأرض وهما يرددان) يحيا سيركل ! يسقط سيركل (٢٠)

هذا السقوط يعنى تصدع الإمبراطورية من الداخل وهذا ما أراد أن يمهّد به باكثير للانتظار العام ، فكان الانتظار الخاص بمثابة التمهيد له وليروز خط الصراع الرئيس فى النص بين للشعوب المستمرة والإمبراطورية المتصدعة داخليا !!

يبدأ الفصل الثانى فى منزل 'ستيتلى' حيث يقيم احتفالا على شرف رئيس الوزراء الجديد 'سيركل' وبالطبع كان تويلمان وعائلته فى قائمة المدعوين ، والصورة فى منزل 'ستيتلى' تخالف تماما الصورة فى منزل 'تويلمان' تضاد تام بين الكرم فى أقصى درجاته والبخل فى أبشع صوره ، وينتهز باكثير هذه الفرصة حيث يتلاشى الأضداد - فكرا وسلوكا - ليبين مدى الفساد الداخلى المستشري فى مجتمع الإمبراطورية على مستوى جميع الطبقات مستخدما الانتظار لإبراز الحدث . . فهامى زوجة تويلمان 'مميز جرتروود' تريد أن تراقص 'المستر . . سيركل' ليس لشخصه بل لصفتة - كرئيس للوزارة - ولكن تويلمان ، يرفض وبشدة طالبا منها الانتظار حتى تسقط الحكومة ويتولى رئاسة الوزراء ممثل حزب العمال والموقف ككل يبرز خط الصراع على المستويين الخاص والعام .

تويلمان : تقى يا عزيزتى أن عهد هؤلاء لن يطول..لقد تعمدنا أن ننجح فى الانتخابات

الماضية لتلقى على ظهور المحالطين كل التهمات الثقال التي تترزخ تحتها البلاد، حتى إذا رأى الشعب عجزهم وفشلهم تقدمنا يؤمنذ منقذين .

جرتود : كلا . لا صبر لى على الانتظار . . إن الشرف الذى أطمع فيه قد أتبع لى الليلة ، فلن أدعه يفلت من يدى . . .

تويلمان : لكن شرف الرقص مع المستر موتلى أجل واعظم ، وفى سبيله يهون الانتظار .

جرتود : أى فرق بين هذا وذلك . كلاهما قرقوز تحكمه أيد من وراء الستار كما يقول هنرى . . إذن فاحضر الآن صاحبك المستر موتلى ودعه ليتولى الحكم ، لأرقص معه الليلة وهو رئيس وزارة .^(٨)

ينتهى الموقف برقصها مع المستر سيركل - الذى يشبه برمبل الجمه على حد تعبير تويلمان - رغم أنف زوجها الجميع يرقصون وهم فى حالة سكر وعريضة تعكس الجو العام فى الامبراطورية والجو السيلسى بوجه خاص . وبينماهم كذلك يدخل وزير الدفاع يصحبه القائد العام لقوات الشرق الأوسط يريدان مقابلة رئيس الوزراء فى أمر هام !! وهنا يسفر خط الصراع الرئيس عن وجهه حيث القضية المصرية والمطالبة بالاستقلال التام وإجلاء بريطانيا عن منطقة القناة .. والمواجهة بين جيش الامبراطورية وبين القذائين على أنفدها .. وهى مواجهة قائمة على الانتظار، المصريون ينتظرون الجلاء التام ويسعون إليه ، والامبراطورية تريد فرض هيمنتها على أهم طريق للملاحة فى العالم ولعل هذا الحوار يوضح ذلك .

سيركل : خبرنى ياجنرال روبرت كيف بقيت إلى الآن حيا تترزق ؟

روبرت : ماذا تعنى ياسيدى ؟

سيركل : ألم تجمل إحدى الصحف المصرية جائزة كبيرة لمن يأتها برأسك، لو رأس أحد قوادك ؟

روبرت : بلى ياسيدى ، ولكننا لن نمكثهم من ذلك.

سيركل : الجائزة مائة جنيه فوما أنكر . . !

روبرت : كلا ياسيدى بل ألف جنيه .

سيركل : ألف جنيه ؟ هذا ثمن كبير ، إن رأسك ورؤس قوادك جميعا لاسموى عندنا هذا المبلغ . ونحن على استعداد لتقليدها إلى تلك الصحيفة

المصرية إذا دفعت الثمن، هذا المبلغ أقطع لنا من رؤوسكم! سنلتحق به على الأمل في تخفيف أزممتنا الاقتصادية.^(١٠)

وهذه السفيرة الواضحة في الحوار السابق بين رئيس الوزراء والقائد العام تعكس بهلاء تام مدى مصلحته الامبراطورية دلفيا وخارجيا. ولم يكن الأمر لتمام الذي جاء به وزير الدفاع ولقد الجيوش إلا من أجل "مؤتمر دلهي" للشعوب. الذي يطالب فيه العالم بقرار السلام والذي أن يتحقق إلا باستقلال الشعوب الضعيفة عن الامبراطورية الواهنة!! .. وهنا يتحول الانتظار من الانتظار الخاص إلى الانتظار العام - إن صح التعبير - بحيث يصبح الصراع بين الطرفين قائما على هذا الانتظار .. انتظار نجاح المؤتمر من قبل الشعوب المستمرة ، وانتظار فشل المؤتمر من قبل الامبراطورية .. وبهذا يشد بناكثير المتكلى إلى ساحة الصراع بعد أن قدم له بالصراعات الداخلية داخل الامبراطورية والذي كان يقوم على الانتظار الخاص - إن صح التعبير .

وزير الدفاع : المؤتمر قرر في إحدى جلساته السبة وجوب تصفية الامبراطورية البريطانية، باعتبارها قلعة الاستعمار الكبري، ولا سبيل إلى استقرار السلام في العالم مادامت قائمة .

سيركل : (لروبرت) ومن أجل هذا طردت لنا من مصر؟ أردت أن تستر فضلك فيها بلغتراع هذه الأنباء الثقيلة قد هولت بها علينا لتصرفنا بها عن عزك في مصر وخيبتك ؟

روبرت : ويسدى إن مؤتمر دلهي أشد خطرا من

سيركل : (مقاطعا) لائن لنا بمؤتمر دلهي ولا بغيره ! علينا أولا أن ننتهي من مصر .^(١١)

كان الحوار السابق وسيركل في حالة سكر بين، يردد هذه الكلمات التي تدل على العداء الشديد لمصر والمصريين ، يتجرع المزيد من الخمر والمزيد من الجمعة، لينتهي الفصل الثاني وهو في حالة هysteria - بعد أن شرب حتى الثمالة - فوصف جام غضبه على مصر والمصريين وبهذا يكشف عن العداء الكامل لأي حركة استقلالية معلنا تأييده المطلق لقيام دولة إسرائيل ، وبهذا الإعلان " ليبدو مصر وامسحوها من الوجود . لا أمان على إسرائيل ما بقيت مصر ! .. هذه وصية المستر برناردلاروخ سيد أمريكا المطلق" يكمل الكاتب دائرة الصراع وذلك عن طريق الكشف عن عناصر الصراع

مجتمعة أو إن شئت الدقة عن جميع حلقته (إنجلترا - إسرائيل - أمريكا) تمهيدا للخطوة التالية في الفصل الثالث .

يبدأ الفصل الثالث بداية ساذجة ، لقد خطا خط الصراع خطورة واسعة إلى الأمام على ظل الانتظار - والانتظار هنا يأخذ سمة سياسية بحتة حيث تتناقل الدول الاستعمارية الكبرى في برائن المؤتمر - كما تتناقل أوراق الخريف على حد تعبير "ستينلى" - فما هي فرنسا تسقط في أيدي الثوار تأييدا لمؤتمر دلهى الأمر الذى يجعل أعضاء الحكومة والبرلمان فى الامبراطورية فى حالة توتر وقلق شديدين، ثم تعلن روسيا تأييدها للمؤتمر ليتحول الانتظار الجميع إلى انتظار موقف أمريكا .

هنرى : رويدكما ... انتظرا حتى تعلن الولايات المتحدة أيضا تأييدها للمؤتمر .

تويلمان : (مغضبا) ماذا نقول ؟

ستينلى : ماذا نقول لمستر هنرى ؟

هنرى : لا نتظرا إلى شئ .. أنا مستعد أراهنكما على ذلك .

تويلمان : (سخر) لابد أنه سيع من زعيمه أوزوالد موزلى .

هنرى : كلا يا أبى ليس من أوزوالدموزلى ، بل من مجرى الحوادث .

ستينلى : لا يا مستر هنرى . اما بعد تأييد روسيا للمؤتمر فمن المحال أن تؤيده الولايات المتحدة .

تويلمان : أجل أهميه ياستدنى .. فهمى هذا الخبى .

هنرى : تأييد روسيا للمؤتمر هو الذى أكد عندى أن الولايات المتحدة ستؤيده .^(١١)

ينتهى هذا الموقف بتأييد أمريكا للمؤتمر ، وهنا يتجه الصراع نحو الذروة ، حيث تنف الامبراطورية وحيدة تنتظر مصيرها فى وادى العالم كله فى واد آخر . تنهال الامبراطورية داخليا . تسقط فى الأخرى فى أيدي الثوار الذين يقررون القبض على رئيس الوزارة (ميركل) وجميع أعضاء البرلمان ، بل ومصادرة جميع ممتلكاتهم . يتنكر "ميركل" فى زى إسراة هربا من الثوار .. يختبئه عند صديقه القديم "ستينلى" لينتقمه الموقف بالقبض على الجميع بما فيهم "ميركل" بعد أن اقتضح أمره .

يصل الصراع إلى نقطة التآزم القصوى - نقطة الذروة - في بداية الفصل الرابع حيث يودع المياسيون القدامى في السجن، والامبراطورية تعرض للبيع في المزاد !! بل والجزيرة نفسها ، والجميع ينتظرون !

تويلمان : لا تزعجنى من نومى .

ستيتلى : ما أعجب أمرك.. أمام الدنيا جاءت تبيع بلادنا وتشترىها فى المزاد ، وأنت تغط فى نومك ؟

تويلمان : ما شأنى؟ قد انتهوا من بيعها أمس فى مزادهم اللعين . فماذا تريدنى أن أصنع ؟

ستيتلى : انتهوا أمس من بيع الامبراطورية .. ولكنهم اليوم يعرضون الجزيرة فى المزاد ... يبيعون بريطانيا العظمى ذاتها .. !!

تويلمان : دعهم يبيعونها .. إنها ليست بأعلى من الامبراطورية ليفعلوا بها ماشأؤوا.

ليس لى بها شأن ... دعنى فى نومى ... دعنى دعنى . (١٢)

هذا الاستسلام التام من قبل " تويلمان" يؤكد مدى الضياع الذى تعيش فيه الامبراطورية على المستوى المادى والمعنوى !! وأمام هذا الضياع لا يجد الثوار بدا مسن جمع الأموال لينقذوا الجزيرة من الضياع ويشتروا حريتها . فيصادرون أسوال الساسة القدامى. جميع الأطراف ينتظرون الساسة القدامى ينتظرون الإخراج عنهم والثوار ينتظرون تخليص الجزيرة قبل أن تباع فى المزاد بعد أن بيع كل شئء فيها، وتخلت عنها جميع الدول الكبرى بما فيها أمريكا ... يصل الأمر إلى حد بيع الأسطول !!

تويلمان : أين أسهمها فى الشركات ، وأين سنداتها المالية ؟

هنرى : قد بيعت فى المزاد .

ستيتلى : أين مصالحتها ومعاملها؟

هنرى : بيعت جميعا .

تويلمان : والأسطول ؟

هنرى : قد بيع أيضا .

ستيتلى : ياويلنا ... حتى الأسطول . (١٣)

ضياع الأسطول يعنى ضياع الامبراطورية التى اطلق عليها يوما " سيده البحار" !!

ولعل باكثر بهذا التصوير يريد أن يعكس مدى الانتصار الذى حققه مؤتمر دلهى حيث تحالفت جميع الدول ضد الاستعمار بجميع أشكاله .. وكأته - المؤتمر - هو الحل الذى يطرحه باكثر بوجه السياسى من خلال قرامته للأحداث، فتخيل أن هناك مؤتمرا يقدر فى دلهى تتعالف فيه الدول الآسيوية والأفريقية لتصبح ندا قويا لجميع القوى الاستعمارية، وبهذا تتمكن من الحصول على حريتها واستقلالها .

وهذا التصوير للموقف - على ما فيه من مبالغة- ليس من الممكن ملاحظة أن الانتظار يمثل بعدا رئيسا من أبعاده سواء على مستوى الموضوع داخل النص أو على مستوى القضية المطروحة بشقيها العام والخاص ؟ بل، والدليل على ذلك أن نبوءة الكاتب قد تحققت بعد ذلك بثلاثة أعوام ، وبدلا من انعقاد المؤتمر فى دلهى انعقد فى 'بانونج' باندونيسيا وهى دولة آسيوية، وكان مؤتمر باندونج قد عقد فى أبريل سنة ١٩٥٥ ، وقد حضرت فيه سبع وعشرون دولة أفروآسيوية^(٢) وكان من مقررات المؤتمر [إعلان سيادة الدول وحققها فى تقرير قضاياها بنفسها، ومحاربة التمييز العنصرى لتحقيق المساواة بين جميع الأجناس والتعويضات واحترام سيادة كل دولة والاعتراف لها بحققها فى الدفاع عن نفسها، تقديم الحلول السلمية على ما سواها فى المنازعات، مساندة حقوق العرب فى فلسطين، شجب الاستعمار الفرنسى فى المغرب العربى ، تنسيق اقتصادى وثقافى مثر بين دول المؤتمر، أى مساعدات خارجية لانتهم لإعنا طريق الهندك الدولى للتصميم والإثماء ، الحد من تطوير الأسلحة النووية ، التقيد بشرعية الأمم المتحدة فيما يتعلق بحقوق الإنسان]^(٣).

وفى ظل انتظار المشتري الذى سيشتري الجزيرة، يؤكد باكثر على ضرورة الحل المطروح 'مؤتمرا دلهى ' وذلك عنما لايجرو أحد على دخول المزاد إلا القوتان الأعظم ، القادمتان بقوة روسيا وأمريكا وعندما يبلغ للتناقص بينهما مدها تتدخل دول الكتلة الثالثة - دول المؤتمر - للحيلولة دون ذلك ، لأن ذلك يتعارض مع قرارات المؤتمر ١١ الأمر الذى يعنى أهمية الحل المطروح من قبل الكاتب .

تويلمان : باللمثلة والهلوان .هذه الدول التى كانت من مستعمراتنا صارت اليوم تقضى فى أمرنا وتصل.

هنرى : من حسن حظنا وحظ العالم وجود هذه الكتلة الثالثة ... ولولاها لصار الشعب البريطانى وشعوب الامبراطورية كلها عبيدا للروس والأمريكان

عارضت في يومها بشدة ، واحتجت بأن ذلك يخالف ميثاق مؤتمر دلهي .
الذي حرم الاستعمار تحريما باتا بكل صوره والوايه . (١٥)

لا يكتفى بالكثير بهذه النهاية للصراع والتي لا تخلو من خطابية ومباشرة في الحقيقة
يمكن أن يفض النكد الطرف عنها إذا وضع في الاعتبار مدى التزام الكاتب بقضايا
مجتمعة السياسة ، ولذا فقد سخر بالكثير كل امكانيات الكوميديا في نهاية الفصل الرابع
عندما عرض " سيركل " للبيع باعتباره أثرا ، ومن خلال عملية البيع هذه يمرض بالكثير
نبوءة أخرى وهي انتظار زوال اسرائيل وهذه القضية كانت هي شغله الشاغل في كثير
من الأعمال الدرامية على سبيل المثال " شيلوك الجديدة " و " شعب الله المغتار " و " إله
اسرائيل " وإن كانت هذه النبوءة لم تتحقق حتى الآن !!
سيركل : ... ييموني ليهود فلسطين .

الأول : لكن لم يعد في فلسطين اليوم يهود .

سيركل : ويلهم . . كيف تركوا دولتهم هناك .

الأول : ما تركوها بل أخذوها معهم ضمن الأمتعة !

سيركل : وا مصيبتاه ! . . ونكبتها ! . . أه وا حمراته عليك يا اسرائيل . . كل خطب
بعندك يهون . . غزوني الآن حيث شتتم وانملوا بي ما تريدون . (١٦)

ينتهي المطاف بالقرائحهم بيعة إلى روسيا !! وتنتهي المسرحية بالتهشير من قبل
الكاتب بمالم تسوده الإنسانية والمحبة والسلام في ظل القوة الجديدة القائمة إلى العالم ..
الكلمة الثالثة .

٣-٢

يعتبر عام ١٩٥٦م من أهم الأعلام التي شهدت أحداثا سياسية بعد الثورة ، هذه
الأحداث أثرت على مسار الثورة ، ففي بدايته تم جلاء القوات البريطانية عن مصر وفيه
أيضا جرت [مفاوضات بين مصر والبنك الدولي للإنشاء والتنمية وتم الاتفاق المبدئي
معه على عقد بقرض لمصر بمبلغ ٢٠٠ مليون دولار سحب منه عند الحاجة لإنشاء السد
العالي] (١٧) ثم فشلت المفاوضات مع البنك الدولي الأمر الذي أدى إلى القرار الخاص
بتأميم قناة السويس والذي يمثل [نقطة تحول خطيرة في تاريخ مصر ، وتاريخ الثورة .
بل وتاريخ الشعوب التي تكافح من أجل حريتها واستقلالها] (١٨) . وسارت الأحداث بعد
ذلك في سرعة متلاحقة ، حيث بدأ العدوان الثلاثي بهجوم اسرائيل على الحدود المصرية ،

ثم تلاه مباشرة اقتحامها للأراضي المصرية، ثم الإنذار الفرنسي للبريطاني في ٣٠ أكتوبر ٥٦ وكان موجها إلى مصر وإسرائيل لإيقاف جميع العمليات، وتضمن وجوب قبول مصر إحتلال فرنسا وبريطانيا للمواقع الرئيسية على القتال في غضون ١٢ ساعة، لكن مصر رفضت الإنذار وكان العدوان الذي تصنت له مصر كلها وقد ظهر الشعب بروح وطنية عالية حيث قامت المقاومة الشعبية في مدن القتال بمواجهة العدوان .

وكان هذا الحدث السياسي الهام هو المنطلق الرئيس الذي انطلق منه يوسف إدريس في مسرحيته " اللحظة الحرجة " ولعل عنوانها يعكس مضمونها على مستوى النص وعلى مستوى الواقع على السواء. والمسرحية تدور حول أسرة صغيرة تعيش في بورسعيد قبل ولثاء العدوان الثلاثي الأب " الحاج نصار " حرق صغير استطاع بعد رحلة كفاح أن ينشئ ورشة نجارة صغيرة يعاونه فيها الابن الأكبر " سعد " الذي كان ضحية الأسيرة حيث لم يكمل تعليمه من أجل إتاحة الفرصة لابن الأصغر " سعد " الطالب بكلية الهندسة ومعد أمال الأسرة ، وبعد التلمذ يلتحق " سعد " بمصنك للتدريب العسكري استعدادا للمعركة المنتظرة ، الأمر الذي يغضب أباه وأمه ويحدث الهجوم الإسرائيلي، فيقرر " سعد " السفر مع زميله " سامح " إلى خط المواجهة في العريش .

وهنا تتأزم أحداث المسرحية بين معارضة الأب وبين رغبة الابن في الذهاب إلى المعركة، الأمر الذي يجعل الأب يحاول على الابن "سعد" حتى يدخله حجرته مطلقا بابها عليه ، وبعد عدة حوارات بين الأب خارج الحجرة والابن داخل الحجرة تبين وجهة نظر كل منهما في مفهوم للوطن والوطنية...الخ يتضح أن الباب كان غير محكم الإغلاق بل وفي وسع طفل أن يفتحه لو أراد، وبينما يظل "سعد" حبس الحجره التي يمكن فتحها بسهولة !! يندفع "سعد" الابن الأكبر إلى ساحة المعركة ضاربا بكلام أبيه عرض الحائط، وتخرج أختهم "كوثر" تحمل المياه إلى المنزل وتؤدي دورها في المعركة ، وتتوالى المنفصلات بين "سعد" وأبيه حتى يعود مسعد جريحا فيدخل حجرته لينام ، فيطلق الأب عليه الباب، أيضا ، ظانا بأن ابنه قد أصبحا الآن في مأمن من الأعداء الذين يعمرون المدينة ويقتلون أبناءها في الخارج!! حتى يأتى الجنود الانجليز لتفتيش المنازل بحثا عن رجال المقاومة ويقتل أحدهم "الحاج نصار" وهو يصلى ويحاول سعد أن يختبئ داخل الحجرة المغلقة مترددا في أي محاولة للخروج متذعرا بأن الباب مغلق !! وتأتي أختهم الصغرى "سوسن" بإكية فتفتح الباب المغلق بسهولة!! فيخرج "سعد" فيجد أباه قتيلا ، فيقسم على الأخذ بالثأر مطلقا أول رصاصة من مسدس أبيه - بعد تردد - على صدر أحد الجنود

الانجليز ، ثم ينطلق إلى المعركة يسانده تشجيع أخيه وتشيمه زغاريد أمه التى تعلن أن أباه لم يمت .

يرى بعض النقاد [أن العمل ليس من أدب المعركة ، وهو إذا قال شيئاً عن القضية الوطنية فإنما ليس هذا هو هدفه الأول، وإنما يتناول البطولة كفعل إنسانى يتحقق كما يتحقق أى فعل إنسانى آخر ببذل الجهد ومواجهة العقبات ومواصلة التقدم] (١٩) ولكننى أرى أن النص وإن تناول البطولة كفعل إنسانى فإنما تناوله من خلال حدث سياسى يمثل نقطة تحول فى تاريخ الثورة المصرية ومن ثم فى تاريخ كفاح الشعب المصرى ضد الاستعمار أى أن هناك خطين من خطوط الصراع داخل النص ، يسيران معاً فى شكل متواز طوال الفصل الأول والثانى لكنهما يتقابلان فى النهاية، أحدهما يمثل القضية الخاصة متمثلاً فى الصراع الداخلى فى شخصية البطل (سعد) ومحاولة تمرده على الواقع المحيط به عن طريق إثبات ذاته ومحاولة اختبار قدرته على الفعل ، والثانى يمثل القضية العامة - إن صح التعبير - متمثلاً فى الصراع بين الشعب والاستعمار .

ويكون الخط الثانى هو المحرك للخط الأول على امتداد النص ويلتقيان فى النهاية عندما تلتحم القضية الخاصة بالقضية العامة .. أى عندما يتخلى البطل " سعد " عن الجبن والخوف والتردد ، ويستطيع أن يملك المدمس بيده ويطلق أول رصاصة انتقاماً لأبيه ينطلق إلى أرض المعركة مواجهاً الأعداء من أجل تحرير الوطن . ومن ثم يمكن القول بأن النص مهما فسر على أى وجه من الوجوه فإنه يقوم على حدث سياسى هام ، وسيوضح ذلك عندما يحاول البحث رصد ظاهرة الانتظار داخل العمل.

يمكن ملاحظة الانتظار منذ بداية المسرحية فى شكل إشارات من الأم أو الأب إلى مايقوم به (سعد) من تدريبات مع كتائب الطلبة فى معسكرات المقاومة الشعبية الأمر الذى يعكس ضيق الأب وضجره وخوف الأم على معقد آمالهما، وهذا الخوف من قبل الأب والأم يوضح المكونات النفسية التى أثرت فى تكوين "سعد" فجعلت منه إنساناً جباناً لايقدر على المواجهة ، فهو على الرغم من إدراكه التام لجوهر القضية الوطنية وإيمانه العميق بالوطن بيد أنه لايمك القدرة على الفعل نتيجة لمكوناته النفسية التى تتضح منذ بداية المسرحية .

سعد : (منفجراً) يا عالم علمتونا الجبن ... يا عالم خليت الدنيا تركبنا وتهز رجلينا . الأم فى بلاد بره بتشيل البنديقية وتحارب .. أمهات زى الأسود بيطلعوا رجالة ،

وانتم هنا شاطرين تكسروا مقاديفنا طول عسكرم عاشرين في ذل وعاشرين تاكلونها
معاكم . اسمعى ياولية .. تلاته باالله العظيم أنا بادر بوح ادرب ووح احارب ،
وانشاء الله يتهد البيت ده فوق رؤسكم. (يكمل انتظاره بسكوت مفاجىء وينظر لها
شذرا)

هنية : (مغيرة طريقتهما) يابنى أنا أمك .

سعد : أمى ماتت بطنيش .

هنية : أنا خايف عليك يابنى ، هوده حرام كمان ؟ قلب الأم يا ابنى.

سعد : لو كل الأمهات قالوا لأولادهم كده ، مين يدافع عن بلدنا ؟ (١٠)

وواضح مالى الحوار السابق بين (سعد) و (أمه) من بوادر التردد فى شخصية
الابن نتيجة للجو المحيط به والحرص الشديد عليه من قبل الأم ، يزداد هذا التلميح
وضوحا عندما يدخل سعد فى مناقشات حول المعركة مع الأب تل على فهم عميق من
جانب "الابن" ونظرة استسلامية من جانب الأب منبعها الحرص الشديد على الابن .

سعد : بنستعد للمعركة .

نصار : معركة إيه ؟

سعد : الله ! مانت عارف كل حاجة بابا .. مش عاوزين يهجموا على مصر عشان
أمننا القنال ؟

نصار : وعشان أمننا القنال يهجموا علينا ؟

سعد : انت بتسألنى أنا ؟ ماتسألهم هم .

نصار : هم ؟ هم البعدا لو كانوا عاوزين زى انت ما بتقول يهجموا ، ماهجموش ليه
من زمان ؟ ماهملوهاش ليه من ساعتها ؟ مستتئين إيه ؟

سعد : يستعدوا .. فاحنا زرخين لازم نستعد

نصار : للكلام ده يبقى صحيح لما يكون فيه قدامك عدو انت شافيه وهو
شيفك - إنما هم فين الأعداء دول ؟

سعد : فى قبرص واسرائيل وبريطانيا .

نصار : ماهم طول عمرهم فى قبرص واسرائيل وبريطانيا ماهجموش علينا إيه ؟

سعد : أصل شوف بابا... إحنا استقلينا دول قوتى وبدينا نقوى الاستعمار مش عايز
كده ، عاوزين يرجعوا تاتى يحتلونا.

نصار : ولما هم يا حضرت عزيزين يرجعوا كلوا طلعوا من هنا ليه؟

سعد : احنا طردناهم .^(٢١)

والانتظار هنا واضح ، سعد ينتظر المعركة القلعة - ليثبت لنفسه أنه ليس جباناً - عن تحليل وعمق وفهم والأب ينتظر أيضاً لكنه عن استسلام وتظاهر بعدم الفهم والادراك من أجل ابنه، فهو ينتظر ليعتمد الابن عن مجموعات الفدائيين ومعسكرات التدريب محاولاً إقناعه بأن الأعداء لا يمكن أن يهجموا أبداً (كل تهديدهم تهويش في تهويش اسألني أنا) وهذا الموقف - وغيره كثير لدخل العمل - يعمق صفة الجبن والتردد داخل نفس 'سعد' . الأمر الذى يجعله بعد ذلك وقرب النهاية حائراً بين (الطاعة) و(التمرد) طاعة للوالدين كقيمة خلقية والتمرد عليها من أجل قيمة أخرى (حب الوطن) ولعل تنشئة الإنسان المصرى بل والعربى على قيمة الطاعة تمثل بعداً من مكونات شخصية سعد حيث يعيش فى مجتمع يركز فى التنشئة على الطاعة كقيمة خلقية واجتماعية ويعمل على غرسها بطريقة راسخة حتى تصبح فى النهاية جزءاً لا يتجزأ من تركيبه المعنوى... فى البيت وفى المدرسة وفى العمل وفى علاقته بالمجتمع وهكذا فى كل مجال من مجالات الحياة [يجد الإنسان العربى مبدأ الطاعة مفروضاً عليه ، يدفعه إلى المسابرة والخضوع والاستسلام ويقضى على كل امكانات التمرد والتمرد فى شخصيته . فالطاعة تحاصرنا من كل جانب، وتلازمنا فى جميع مراحل حياتنا، وتفرض نفسها حتى على من يدعون الثورية فى مجتمعاتنا] ^(٢٢) •

تتضح ظاهرة الانتظار فى الفصل الثانى حيث يظهر 'سعد' متردداً ، وهذا التردد هو الذى يبرز الصراع الداخلى فى شخصية 'سعد' وهو حيرة سعد بين الإيمان الكامل بالقضية وبين القدرة على الفعل ، وإذا يمكن القول : بأن شخصية سعد شخصية متوترة درامياً الأمر الذى ينعكس بطبيعة الحال على الدراما ككل.

سعد : مش دى اللحظة اللي بنمتد لها من زمان ؟ أهى جئك لحد عندك ...سامح

إياك تكون خايف؟

سامح : أنا ؟ هو ده معقول أخلف من ليه ؟ دكها ح يكون معاه بنديقية وأنا معايا بنديقية

أخاف منه ليه ؟

(ويضعك وكأنه تذكر شيئا) مثل أنت التي كنت دائما تقول إن الإيمان يجب أن يكون أشجع من الحيوانات؟ والحيوانات ما يتخفش من بعضها .. عمر أسد ما خاف من أسد ، ولا القطة بتخاف من القطة فاشمعي الراجل يخاف من راجل زيه ؟

مسعد : (مبتسما) تخاف ليضربك .

سامح : (بحماس) أضربه قبل ما يضربني .

مسعد : يمكن هو اللي يضرب الأول .

سامح : أنا أكيد اللي ح يضرب الأول .

مسعد : تضمن منين ؟

سامح : لأن هو اللي ح يخاف الأول ، واللي يخاف الأول رصاصته تطلع الآخر .

مسعد : وايش ضمناك إن رصاصته تطلع الآخر ؟

سامح : مثل فلكر الضهر ؟ وانت متحمس ويقول : أنا مش ممكن

أخاف أنا الأكو؟ هو جنى يسسرفى بلدى وأنا بدافع عنها ، هو غريب وأنا

فى أرضى . هو بيحارب بماهية : وأنا : حارب بيمينان ؟ هو اللي ح يخاف

الأول؟ (٢٣)

ومن الحوار السابق يتضح مايفانية مسعد ، إن مشكلته الحقيقية هى الخوف والقلق ولذا فهو يسقط مشاعر خوفه وقلقه على صديقه "سامح" محاولا أنبحث عن تبرير لها ، وخوف مسعد خوف من نوع خاص [خوف من الخوف ، خوف ذو طبيعة مركبة] (٢٤)

يظل الانتظار فى النص يأخذ هذا الشكل - الحيرة بين الإيمان والوعى الكاملين بمعنى الواجب والوطن وبين القدرة على الفعل - وقد تبدو فى بعض اللحظات مخايل مقاومة للجن من قبل مسعد بيد أنها سرعان ماتتبدد بسبب انتظاره وتردده .

يقرر مسعد الخروج فى الساعة الثانية بعد منتصف الليل مع زميله " سامح " للذهاب إلى العريش ضمن استعدادات المقاومة الشعبية لمواجهة العدوان ، وعلى مسعد أن يواجه نفسه قبل أن يواجه أباه أو أخاه أو أى إنسان آخر ، عليه أن يقرر قرارا حاسما ، ولكنه لم يصل بعد إلى قرار نتيجة لجبنه وتردده - الأمر الذى يدفعه إلى إخبار أخيه الأكبر "مسعد" بماحرم عليه هو وصاحبه سائلا إياه : هل يخبر أباه ؟ أم لا يخبره ويسافر فجأة ؟!! . ولأن "مسعد" إنسان سوى، على ، لايحب ظسفة الأمور ، ولا يعانى مما يعانیه مسعد من حيرة وقلق ، يؤيد ذهابه ناصحا " مسعد " بعدم اخبار أبيه طالبا منه أن يخفض صوته حتى

لا يسمعه أبوه - وكان سعد يرفع صوته متعمداً - "طب طب وطى حسك لحسن أبوك
يسمع لا تلحق تروح ولا تيجي". التردد واضح وهو مرتبط بشكل أو بآخر بالانتظار ،
والانتظار هنا يزيد من توتر الشخصية وحيرتها الأمر الذي ينعكس على الحدث ذاته ، فها
هو "سعد" كبطل يقدم رجلاً ويؤخر أخرى ، يقدمها لأنه يؤمن إيماناً تاماً بالقضية
الوطنية وبعدها ، ويؤخرها لأنه جبان يفقد القدرة على الفعل . ومما يعمق الشعور
بمأساة سعد أن سعد نفسه يدرك ذلك تماماً !!

مسعد : طب وانت خارج تحاسب قوى . أوعى تعمل صوت لحسن الراجل يصحى
ويحوشك وأنا ح تلقانى مستيك ع المحطة.. حافظ على نفسك ياباشمهندس
وارجع لنا سليم ... ربنا معاك.
(ويصارع سعد نفسه بمخاوفه).

سعد : (يهم بالنداء عليه) يامسعد (ولكنه يعدل عن النداء ويتمشى قليلاً فى الصبالة حتى
يصل إلى امرأة الشماعة فيحدث فى صورته ويحدث نفسه) . تعرف المشكلة إيه
ياسعد ؟ انت مش خايف .. كل الحكاية إنك خايف لحسن ساعة الجد تخاف ..
صحيح انت خايف لتخاف فعلاً أنا حاسس بكده .. حاسس كأن الدنيا مغيمة
خوف وكلفها ح تمطر.. ولوا لازم أقاوم كل ده . منين جالى إجماسى ده ؟..
منين ؟ بس معلش الفار ما بيخفش م الفار والأسد ما بيخافش م الأسد
وأنا مش حاخاف دا ضعيف سخي ف لازم اتخلص منه. تحيا مصر يا وله. (٢٥)

وواضح ما فى "منولوج" سعد من قلق وتوتر وانتظار يبرز الصراع الداخلى
للشخصية ، وفي ظل توتر الشخصية المنتظرة -سعد- يلجأ يوسف إدريس إلى ما يمكن
تسميته "بالترويح الكوميدى" [وهو قيام الكاتب بنقل المتلقي إلى تفاصيل أخرى واتجاه آخر
لكنها ترتبط بشكل أو بآخر بالحدث الرئيسى فى الدراما]. (٢٦) هذا الترويح يتمثل فى
الحوار الطويل بين مسعد وزوجته "فردوس" ويمكن ملاحظة الانتظار كبعد من أبعاده ،
حيث فردوس تنتظر قيام المعركة ومن ثم تريد الذهاب الى بيت أبيها خوفاً من
الإنذار والحرب .

الأمر الذي يجعل الأب يستيقظ استيقاظاً كاملاً - وكان قد استيقظ من قبل على
صوت "سعد" المرتفع عن عمد - تحدث مواجهة بين الأب وابنه "سعد" ومناقشات طويلة
تصل إلى حد التشابك بالأيدى بينهما!! .. فيلجأ إلى خديعة مكررة وهى إيهام الابن بالتسليم

بوجهة نظره ويطلبه بالبقاء في غرفته حتى يرتدي ملابسه ليذهب معه لو دأعه علي المحطة ، ثم يغلق عليه الباب بالمفتاح !! وهنا يبدو الانتظار واضحا سعد خلف الباب والأب أمام الباب والحوار مستمر بينهما والمنافشات تحدث من جديد وسعد ينتظر خلف الباب وهو يعرف تماما ان الباب ليس محكم الغلق !! وكأنه وجد مبررا لعدم خروجه إلى المعركة وكأنه يقول [ليني لست جباناً ، وأنا لا أمتنع نفسي من الخروج إلى المعركة ، لكن هذا الباب المغلق هو الذي يمنعني] (٣٧)

والمفارقة العجيبة أن الأب يحاول أن يغذي هذا الشعور في ابنه عن طريق إياهمه بأن الباب قوي ومحكم الرتاج وإذا أراد أن يثبت الابن عكس ذلك فيحاول كسر الباب !!
نصار : إن كنت جدع لكسره انت مش عايز تثبت انك راجل ؟
اكسره إن كنت راجل .

سعد : (وهو ينهال خطبا علي الباب ودفعا) افتح بقولك عوديني ارمى نفسي م الشباك .
نصار : دلحنيد ما يفوتشى دراع . ارمى .
سعد: افتح يا حاج نصار .. افتح بقولك .. دلمش شغل رجاله دا شغل جبانات. .
افتح يا جبان ..

نصار : انا جبان يا ابني معلش. بكرة لما تخلف تعرف انا عملت كده ليه . . وساعتها
حتعرف إن أبوك ما كئش بيعمل كده لأنه جبان (يتزوج كلامه الأخير بسهد
ير مدافع من الخارج) . (٣٨)

بالحوار السابق ينتهي الفصل الثاني ، ولعله من الممكن ملاحظة الانتظار عند الشخصيتين علي ما في كلمات سعد التي يوجهها لابيه متهما إياه بالجبن فهو يسقط حديثه عن نفسه ورؤيته لها علي إبيه بينما الاب يؤكد أنه إنما فعل ذلك من منطق حرص الأب علي امله الوحيد في الحياة وهو ابنه .

يبدأ الفصل الثالث مع ارتفاع خط الصراع حيث الطائرات والمدافع تمرت مدينة
بورسعيد بينما سعد داخل الحجرة خلف الباب والأب خارج الحجرة يحرس الباب وكلاهما
ينتظر في حيرة وقلق !!

هنية : من امبارح يا راجل ولنا صوتي لتتبع . وكل الناس هاجرت واحنا قاعدين
نعمل إيه ؟

نصار : خليفهم بها جروا .

هنية : واللبي انت لازم جري لك حاجة .

نصار : الناس هم اللي جري لهم يا هنية حد يسيب بيته في الوقت ده ؟ بقى

الصحة نتكسحها في بلدنا وقت الزلقة لسيبها ولجري؟ بيتا ده لسيبه ولروح

فين ؟ لسيب بيتا ده يا هنية ؟

هنية : ونستلي ونموت ؟

نصار : نموت هنا ؟ زي بعضه. دا الواحد اذا عاش في حقه ثانية كانه ما عاش واذا

مات هنا كانه مامتش. (٢٩)

من خلال الحوار السابق بين "هنية" الأم و"نصار" الأب يتضح الانتظار . .

حيث يصبر نصار على البقاء على الرغم من التناقض الواضح في كلامه حيث يريد البقاء

ولا يريد لابنه الخروج للقتال !!- وفي أثناء الحوار تكشف الأم الحقيقة للأب مؤكدة له أن

الباب ليس محكم الرتاج وفي وسع "سومن" .. الطفلة الصغيرة ان تفتحها بلين هذا فقط بل

وجميع افراد الاسرة يعرفون ذلك، وإن كان يوسف إدريس حاول أن يجعل المتلقي يعيش

في شك بالنسبة لمعرفة سعد بهذه الحقيقة مستخدما إرشاداته كمؤلف والتي تلخص على

محاولات سعد الطرق على الباب ودفعه بعنف .

سعد : (يخبط على الباب بشدة) افتحوا يا عجر .

هنية : كفاية بقى يا سعد مكفاية يا خويازمالك عورت ايديك.

نصار : أنت عارفه كويس يا هنية إنه ما يعرفشى حكاية الكالون دي؟

هنية : وحا احرف منين يا نصار ؟ ما كل الولاد عارفين إن ما فيش في بيتا كالون

سليم . أنا داخله اشوف لكم لقمة .(٣٠)

وعلى الرغم من محاولات الكاتب اضمفاء سفة الشك بمعرفة سعد أن الباب لم يكن

محكم الرتاج لكنه من الممكن استنتاج الحقيقة من خلال موقف مسعد العام منذ بداية

الدراما، بل ومن خلال كلام الأم في الحوار السابق حيث التناقض بين كلامها في اول

الحوار (كفاية يا خويا . . زمانك عورت ايدك)وكلامها في نهاية الحوار (كل الولاد

عارفين إن ما فيش في بيتا كالون سليم).

فمن خلال هذا التناقض يومن خلال الموقف العام لشخصية سعد يمكن الجزم بأنه

كان يعرف تلك الحقيقة - الباب غير محكم الرتاج- يؤكد هذا الجزم وجود مسند في يد

سعد كان يمكنه - لو اراد ذلك - ان يفتح الباب ويحطمه بطلقة واحدة منه !!. وهنا يسمم

الانتظار في ابراز السمات النفسية للشخصية ، وهذه السمات على المستوى الخاص تسهم في تحريك الصراع على المستوى العام، فتجعل المتلقي يسأل. هل من الممكن ان يفتح سعد الباب ويخرج الي المعركة كما خرج مسعد رغم انه أبوه ؟ هل يعرف سعد أن الباب مفتوح ؟ وإذا كان يعرف فلماذا لم يخرج ؟ وإذا خرج ماذا يفعل وهو المتردد منذ البداية ؟! وهذا بدوره يسهم في توتر المتلقي ذاته ويجعله في حالة ترقب وانتظار أيضا لما سوف يسفر عنه هذا الموقف. وهذه نقطة في رأي- تحسب للكاتب. يزداد هذا التوتر عندما يخرج جميع من في البيت ، الأم تخرج من أجل مساعدة جارتها في الولادة وقبلها خرجت 'كوثر' لمساعدة الفدانين وخرج مسعد الي القتال ، ولم يبق في البيت سوى نصار و'موسن' الطفلة الصغيرة ومسعد حبيب الحجرة ذات الباب المفتوح !! يعمق هذا التوتر عودة مسعد جريحا بعد أن قاتل الانجليز مما يدفع المتلقي إلى المقارنة بين موقف 'مسعد' الذي لم يكمل تعليمه وبين موقف 'سعد' المتعلم طالب الهندسة !!

نصار : وحاربت إزاي ؟

مسعد : زى الناس مايتحارب .

نصار : كنت بتضرب نار ؟

مسعد : أيوه كنت بضرب نار .

نصار : وعرفت تضرب ؟

مسعد : عرفت .

نصار : ضربت إزاي وانت ماتعلمتش ؟

مسعد : اتعلمت وانا بضرب ؟

نصار : قتلت حد ؟

مسعد : قتلت . (٣١)

إن اندفاع مسعد إلى المعركة كان تلقائيا ، إيمانا منه بالواجب الوطنى ولأنه لا يعاني مما يعانيه سعد من خوف يجعله يكمن خلف الباب المفتوح ، وبوصول 'مسعد' جريحا يفرح الأب ويدخله الحجرة مغلقا باب حجرته عليه [الحمد لله (يقبل يديه ظاهرا وباطنا) ألف حمد لربك يارب ألف حمد . الهوجة دى كلها والولاد الاتنين تحت باطى آدى سعد وادى مسعد] يقرر الأب أن يصلى ركعتي شكر لله على سلامة ابنه ، ولكن

الانتظار مستمر .. فالأكب لا يزال مستسلما وسعد لا يزال يهذى من وراء الباب المفتوح يتضح ذلك من خلال هذا الحوار حول دخول الانجليز المنازل باحثين عن الفدائيين .

نصار : إيه الكلام الفارغ اللي بتقوليه ده ؟ دى حاجة تخش العقل ؟ هو طول ما الواحد ملازم بيسته إيه اللي يجيب له الانجليز ؟ دا البيت ماخرجشى منه ولا طلقة ... ييجوا منين ؟ ما هو تعملى حسابك يابنتى .. خديها قاعدة على ميزان المية مادام ماتأنيش حد .. ماحدش يأنيكى .

سعد : يارب ييجوا . دا تبقى هى اللحظة الللى عمرى باتمانها.. بس لو أطول ربة واحد فيهم^(٣١)

يقتحم الانجليز البيت، وعندما يسمع سعد أصواتهم لايشغل باله - وهو الذى ينتظرهم كما يدعى - سوى طريقة إنقاذ نفسه.

سعد : (يشهق) دول جم . (ينظر من ثقب الباب) دا بيدور ع الفدائيين ... دا بيدور علينا. أه يابن الكلب اقلك إزاي دلوقتى ؟ والباب مقول ؟ أخطر شىء الهدوم (يخلع ملابسه العسكرية بسرعة ويرتدى جلبابا من جلايب أبيه ويخفى الملابس العسكرية أسفل الدولاب) لازم استخى.. فين بس ياتناس ؟ (ينظر بعينين زائعتين إلى محتويات الحجرة) الدولاب (يفتح للدولاب) مسدس بابا أهه تضربه ياواد؟ بس إزاي؟! إذا غلظت فى التيشان ضعت انت وضاع أبوك.(يخفى المسدس مع الملابس أسفل الدولاب ثم يدخل فى الدولاب ويقفل على نفسه).^(٣٢) إن دخول سعد إلى ' الدولاب ' إنما يؤكد أنه على علم تام بأن الباب مفتوح وليس مغلقا !! لكنه سرعان ما يغير مكانه من الدولاب إلى تحت السرير، وكلما يحدث الحوار بين الأب وبين الجندى فى الخارج يزداد توتر سعد فى الداخل حيث يقرر الخروج من تحت السرير .

سعد : أه لو كان الباب مفتوح كنت وريتك شغلك يابن اللثيمة (يدخل تحت السرير) .

جورج : (لنصار) انطق ياغبى لينكم إلى أعلى. حركة واحدة وأطلق النار.
سعد : (خارجا من تحت السرير) بسهولة يلاقيك تحت السرير.. أحسن طريقة تتسامع السرير ده وتعمل عيان (يصعد إلى الفراش ويستلقى) بس مش عيبه دى ؟
معلش . حاسب نوعى تطلع صوت لحسن يضيع أبوك.^(٣٤)

والمواقف السابق يعكس التوتر سعد - في ظل الانتظار - الأمر الذي يضطرب على الحدث ككل سمة التوتر ، إضافة إلى تأكيد ماسبق أن أشرت إليه من أن الصراع الخارجى (نصار والجندي يحرك الصراع الداخلى (الصراع داخل سعد) وكلا الصراعين يمثل الانتظار بعدا من ابعادهما ! ! والصراعان يسيران - حتى هذه اللحظة - فى غمطين متوازئين يدفع الأب حياته ثمنا لاستسلامه ؛ حيث يسقط قتلا - وهو يصلى - وعدهما فقط يفتح الباب و (تفتتح عيون سعد ايضا على خديعته لنفسه ؛ فيكتشف ان الباب كان مفتوحا امامه كي ينقذ أباه أو يدافع عنه لكنه هو. الذى قتله) (٣٥)

سعد : انا الذى قتلتك يا بلها .

نصار : اللى قتلنى يا بنى واحد انجليزى .

سعد : كنت اقدر افتح الباب بطلقه وأخرج له .

نصار : كنت قتلت نفسك وقتلتنى .

سعد : بس يرضيك انى اشتري حياتى بالخوف .

نصار : معلش ! وفيها ايه دى ؟ أصل اللى ربك يا بنى كان ميت من الخوف على نفسك..يلعن أبو اللى ربك. يلعن أبويا أنا..... إنما تعرف دلوقتى بس نفسى الأيام ترجع تانى وأعيش تانى عيشة ثانية غير اللى عشتها . أعيش ما أخافش. أعيش ما استعملش إهانة وأريكم تانى (٣٦)

ويرى بعض النقاد أن موقف سعد هذا يمثل خطأ البطل او سقطته [الخطأ الذى لا يمكن إصلاحه أو تداركه إلا لو عادت الحياة للأب الصريع] (٣٧) يحاول سعد التفسير عن هذا الخطأ بعد مناقشات طويلة مع أخيه - الأب ملقى صريعا - يتبادلان فيها الاتهامات بالجنون، وبعد وصول الأم من الخارج وقد فوجئت بموت زوجها . يحاول سعد أن يطلق النار على رأسه عارفين الرصاصة الأخيرة دى لمين ؟ .. لى للبطل كى تنتهى المأساة . لكنه يجبن ويرتمى فى أحضان أخيه . ولو كان سعد قد فعل ذلك لأصبح بطلا تراجيديا ولكن الأم تأمره بالأخذ بالثأر وإطلاق الرصاصة على الجندي الانجليزى العائد مرة أخرى للبحث عن الطفلة الصغيرة مومن لأنها تشبه ابنته !! وبعد تردد يطلق سعد رصاصته على الجندي معلنا أنه قد تخلص من خوفه مقسما على الانتقام بعد أن اتحدت القضية الخاصة بالقضية العامة ، فيخرج إلى ساحة المعركة وسط زغاريد أمه التى تعلن أن نصار لم يمت (نصار أهه يابنات رجلي أهه..زغرتو له، روح) وكانت الأم قد اعلنت من قبل ان جارتهم قد انجبت ولدا أسمته " نصار " ولعل فى هذا تبشير من الكاتب

ببصائر جديد .. يمثل جيلا جديدا يتخلص من الخوف ويربى أبناءه على الشجاعة والإقدام.
ولعل هذه النهاية ترضى الشعور الوطني لدى المثقلى بعد رحله الانتظار الطويلة.

٢ - ٤

لم تكن مسرحية "ال لحظة المرحجة" هي المسرحية الوحيدة التي ارتبطت أحداثها بأحداث العدوان الثلاثي على مصر ١٩٥٦م، وإنما كانت هناك أصال درامية أخرى - وإن كان معظمها ينتمى إلى المسرحية ذات الفصل الواحد - على سبيل المثال "عشاريت الجبالة" لنعمان عاشور، و"صوت مصر" لألريد فرج، و"محنة بور سعيد" لعبد الرحمن خليل، و"نقشواى السمراء" لخليل الرحيمى، فقد تولت الأعمال الدرامية فى هذه الفترة - وهى فترة خصوبة بالنسبة للفن المسرحى - وكان معظم هذه الأعمال يسود حول نقد الواقع الاجتماعى فى مصر قبل الثورة، أو يشير إلى التغيرات الاجتماعية التى حدثت فى المجتمع بعد الثورة ويرصدها - كما أثرت سابقا فى فصل الانتظار ظاهرة اجتماعية - ويمكن ملاحظة إشارة هنا أو هناك لنقد الواقع السياسى كما كان فى "سكة السلامة" مثلاً - وفى ذات الوقت برز لوسان المسرح الشعبى مثل الشوقوى فى "أساة جميلة" والتقى أضالفت للمسرح المصرى سمة فكرية هامة هى [التوجه نحو النضال العربى ومن الناحية الفنية فقد كانت رائدة فى تطويع لغة الشعر الحديث للمسرح، أو التعبير عن المسرح بشعر يخرج عن العمود التقليدى الثقيل^(٣٨) ثم "الفنى مهران" عام ١٩٦٦، ثم "أساة الحلاج" لعبد الصبور، أما على صعيد الدراما النثرية فقد إتجه معظم الكتاب إلى التاريخ أو التراث الشعبى والأساطير كى يستمدوا منها موضوعات ذات مضمون سياسى أو اجتماعى يناسب اللحظة التى يعيشونها، وكان ذلك إمعانا منهم فى التخفى من الرقابة ومن القهر السياسى^(٣٩).

ومعظم هذه الأعمال حذرت بشكل أو بآخر من قرب وقوع كارثة كبرى قائمة .. وكانت هذه الكارثة هى هزيمة يونيو ١٩٦٧. أصابت هزيمة يونيو ١٩٦٧ أوما اصطلاح على تسميتها بالنكسة المجتمع المصرى على مستوى جميع فئاته بحالة من الذهول، فقد كانت هذه الهزيمة أو النكسة نكسة على جميع المستويات عسكريا واجتماعيا وسياسيا. لقد أحدثت النكسة شرخا هائلا فى جدار المجتمع وكانت ضربة قاصمة بالغة التأثير للثورة وقادتها، وأظهرت بشكل واضح الفوضى والتسيب الذى كان يعيشه المجتمع، كما كشفت عن حالة اللامبالاة والانتهازية التى كانت تحياها بعض عناصر قيادة الثورة كما اكتشف

الشعب أنه كان يعيش في وهم كاذب . لم يكن ذلك على مستوى المجتمع المصرى فحسب بل على مستوى المجتمع العربى الذى كان يعيش حالة من المد القومى -إن صح التعبير- لم يمسق لها مثيل ، هبأ هذا المجتمع - بعد النكسة - يعيش فترة من [التمزق والقلق ، ينوء بحمله البشر ، واجتاحت مصر - قلبه الناهض - عدد من الآزمات والقلل ، وسيطر الشعور بالقهر والمثلة ، وماد مناخ من الهزيمة والتوتر]^(٣٩) وأصبح الشك هو الصورة المسيطرة ، شك فى القيادة وشك فى الجيش بل شك فى قدرات الإنسان المصرى ككسل . حالة استياء عام من النظام ومن السلطة التى وضعت نظاما عجيبا لاختيار المسؤولين والأعوان ذلك هو [نظام الثقة لا الكفاءة ، فاستبعد أهل الخبرة لأنهم لم يكونوا موضع ثقة ، الأمر الذى أدى إلى إسناد المناصب الحساسة فى الدولة لمن يوثق بهم من قبل النظام]^(٤٠) ثم جاء بيان ٣٠ مارس الشهير والذى يعتبر خطة للعمل والإصلاح لما أفضته النكسة أو-إن صح التعبير- لما أظهرته النكسة ، تقوم هذه الخطة على الدعوة إلى مزيد من الديمقراطية وإلى العمل على بناء جديد للدولة أساسه العلم ، ومن ثم إعادة تسليح الجيش.

وبدأ النظام يحاكم مؤسساته والمسؤولين عنها ودراسة أسباب النكسة وأصبحت مصر تحاول [التخلص من أوضاع ما قبل النكسة ، تلك الأوضاع التى أسهمت فى الهزيمة.... وبصفة خاصة ما يتعلق منها بالحريات والممارسات الديمقراطية، ومراكز القوى]^(٤١) أثرت هذه المحنة فى الأدب على اختلاف أجناسه شعرا ونثرا ، فجسد الأدب بشاعة اللحظة وحالة الفوضى التى كانت تحياها مصر ، فيكتب نجيب محفوظ " تحت المظلة" لتكون امتدادا لأصالة المكتوبة قبل النكسة والتى يمكن ملاحظة أنها تنق ناقوس الخطر - ثرثرة فوق النيل مثلا - ، ورواية (٦٧) لصنع الله إبراهيم ، وعلى مستوى القصة القصيرة " أيام الرعب " لجمال الغيطانى والتى نشرت ضمن مجموعة (أوراق شاب عاش منذ ألف عام) .

وعلى مستوى الشعر أبدع أمل دنقل " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" والتى كتبها عادة للهزيمة مباشرة ، وكذلك قصيدته التى تحمل عنوان "قرات من كتاب الموتى" وعلى مستوى الدراما الشعرية كانت هناك " وطنى عكا " للشرقاوى و"الحسين ثائرا" و"الحسين شهيدا" ومسرحيات عبد الصبور "الأميرة تنتظر" و"إيلي والمجنون" وعلى مستوى الدراما النثرية فكانت هناك الكثير من الأعمال أهمها " المسامير" و" ٧ سواقي " و" الأستاذ " لمعد

الدين وهبه و "بلاد بره" لنعمان عاشور و "المخططين" ليوسف إدريس و "بلدي يا بلدي" لرشاد رشدي، و"باب الفتوح" و"رجل طيب في ثلاث حكايات" لمحمود دياب ، و "الدخان" و"المأجور" و "الحصار" و "الواقف" و "إيزيس حبيبتى" لميخائيل رومان و "انت الذى قتلت الوحش" و "غاريت مصر الجديدة" لعلى سالم. وتبدو ظاهرة الانتظار فى هذه الأعمال بنسب متفاوتة بيد أن القاسم المشترك فى الكثير منها هو انتظار المخلص الذى يأخذ بيد الأمة لتعبر هذه الأزمة وتستعيد الثقة فى النفس فها هو نعمان عاشور يبشر فى نهاية مسرحية "بلاد بره" بمولود جديد يولد من أهم سماته [يطلع غير دول - يقصد أبطال المسرحية - وبعيد عنهم ومش منهم .. لازم يطلع من رمل الصحرا..ومية النيل.. وطن الأرض من بطننا كلنا من رملة تانيه وميه تانيه ابن المستقبل غير دول كلهم].^(١٧) والمخلص ليس فردا فحسب بل يمكن أن يكون قيمة، أو فكرا ، أو شعاع ضوء يضئ الطريق إلى المستقبل .. وسيف البحث عند الانتظار - كظاهرة سياسية - فى خمسة أعمال تبدو فيها الظاهرة واضحة وهى "سواقى" لسعد الدين وهبه، و"رجل طيب فى ثلاث حكايات" لمحمود دياب ، و"المخططين" ليوسف إدريس ، و"غاريت مصر الجديدة" لعلى سالم ، و "إيزيس حبيبتى" لميخائيل رومان .

٥ - ٢

"سواقى" هى المسرحية الثانية التى كتبها سعد الدين وهبه بعد النكسة مباشرة وكانت "المسامير" هى الأولى وقد انتهت - المسامير - بانتظار الأمل فى المواجهة مع العدو طلبا للثأر والانتقام (اضرب يا عبد الله). وفى "سواقى" يحيى سعد الدين وهبه خمسة جنود من الذين لقوا مصرعهم فى ٥ يونيو ٦٧ بعد أن ضاقوا برقدهم فى أرض سيناء المحتلة من قبل العدو ، فأصابهم القلق من طول الرقدة فى الصحراء التى لم تسترد بعد ، ولم تقم فيها أية عملية توحى بإرادة للأخذ بثأرهم وهذا الخيط الفكرى شبيه إلى حد كبير بالخط الفكرى فى "المسامير" حيث القرية كلها تضيق ذرعا بما يفعله المحتل من قتل ونهب وتعذيب فى ظل غياب أية بادرة أمل فى المواجهة والوقوف ضد العدو .. وقد أراد الجنود الخمسة أن يدفنوا فى مقابر الإمام فى القاهرة .

ولكن هناك مشكلة تحول دون دفنهم هناك حيث تملئ مقابر الإمام بالكثير من شهداء النضال المصرى على طول التاريخ ، الأمر الذى يدفع الكاتب إلى إحياء هؤلاء الشهداء مرة أخرى ليقفوا فى وجه جنود يونيو من أجل عدم إتمام عملية الدفن ، وفى

خلال هذه المواجهة يتعرض الكاتب مختلف الوجوه لبطولات النضال التي كانت الهزيمة بأهوالها أن تمحوها وفي إطار هذا التوازي المحكم بين الماضي المجيد والحاضر اليائس يطرح الكاتب القضية بكل أبعادها مطالباً بمحاكمة الذين تسببوا في كارثة ٦٧ نافذاً للمصادم الواقع على المستويين السياسي والاجتماعي، وفي ظل ذلك تبدو صورة الماضي المجيد، ليكون التناقض والمفارقة بين الصورتين عاملاً من عوامل إبراز الصراع وتوضيح أبعاده، وكان سعد الدين وهبه يريد أن يقول: إذا كان الواقع على درجة كبيرة من الموء فإليه لا ينبغي أن نفقد الأيمان والقدرة على استعادة الثقة بالنفس من لجة اليأس لأن تاريخنا يؤكد هذه القدرة ليس ذلك فحسب، بل ويغتمم الكاتب مسرحيته بعودة هؤلاء الجلود -جنوده يونيو- إلى سيناء على طلقات الأنباء القاتلة بأن منظمة مصرية في سيناء بدأت العمل بعد طول انتظار.

للمسرحية مكتوبة في أربع عشرة لوحة ، وإختيار الكاتب لهذا الشكل فرضته طبيعة النص نفسه من حيث المضمون وتنوع الشخصيات والنتقال الأحداث سريعة من مكان إلى آخر .. وعلى الرغم من هذا التنوع وهذه التقلات السريعة فإنه من الممكن ملاحظة ارتباط الأحداث بخط درامي واحد ، ويمكن ملاحظة الانتظار منذ اللوحة الأولى وحتى اللوحة الرابعة عشرة. تفتح الستار في " اللوحة الأولى " في مقابر الإمام والوقت قبل منتصف ليلة الثلاثين من رمضان حيث يجلس " رضوان " حارس المقابر و "رشوان" جندي الشرطة ينتظر أن ثبوت رؤية هلال شهر شوال ويفهم من كلامها أن غدا هو المتمم لشهر رمضان ومن خلال الحوار بينهما يتعرض الكاتب بالنقد لمدح اتحاد المسلمين حول طريقة علمية ثابتة لرؤية الهلال في عصر سهل فيه العلم أشياء كثيرة !! وفي أثناء حوارهم تدخل "ترجس" المومس التي تمارس عملها في المقابر والتي كانت تنتظر هي الأخرى ثبوت هلال العيد لأن شهر رمضان (شهر وقف حال) بالنسبة لها - على حد تعبيرها !! -

رضوان : إحنا مش قلنا بلتش في رمضان

نرجس : أنا عارفة بقي . . أنا كنت فلكراه هيخلص النهارده

رشوان : ويعنى كنت مستتيه على الآخر

نرجس : مش أكل عيش يا شاوليش رشوان والا يعنى اموت من الجوع . . مش كفاية

شهر بحاله أهوه مدخليش قرش مصدى .

رضوان : دا شهر مقترج يا نرجس ما تعيطيش

لرجس : أنا قلت حاجة..بس هو شهر مفترج على ناس تانيين إنما على أنا شهر وكف
حال .

رضوان: إنتي جايه ليه دلوقتي ؟

لرجس : نا قلت لك فاكركه رمضان أخره الليله . (١٣)

وبعد الحوار السابق تمهيدا للأحداث القادمة حيث يتعرض الكاتب إلى مظهر من
مظاهر الفساد الاجتماعي المستشري تحت أعين السلطة بل وتحت حمايتها، وهذا التصعيد
بدوره يهيئ المتلقي ذهنيا للحدث القادم .

حيث إن ممارسة المومس لدعارة تحت أعين رجال الأمن - وهم ممثلو السلطة -
وحمايتهم إنما يشابه مواقف السلطة من فساد قادة الجيش !! تهم لرجس بالخروج لكنها
سرعان ما تعود مغروعة حيث تنهم خمسة أفراد - يرتدون ملابس الجلدية لا تزال آثار
الدماء واضحة على ملابسهم - بأنهم تهاجموا عليها !! يتدخل كل من رضوان ورشوان
لكفك الاشتباك ، فيتطور الأمر حيث يطلق رشوان الرصاص عليهم فلا يصيبهم .

هنا يكشف خط الصراع الرئيس في النص عن نفسه عندما يعلن الخمسة أنهم ممن
جنود مصر الذين دفنوا في سيناء في ٥ يونيو ٦٧ ، حيث يتحدث باسمهم ' عبد الغفار '
في أول الأمر ، ثم يتدخلون هم في الحوار ويتكلمون مع رشوان ورضوان .
عبد الغفار : إحنا كنا في سيناء من سنة ونص .. متنا واندلنا هناك ..

رشوان : وياه اللي طلعمكم بعد منه ونص

عبد الغفار : قللقنا .

خميس : قللقوا منامنا .

محروس : قلنا نندفن في أرضنا أحسن .

رشوان : طيب ما هي هناك أرضنا برضه

عبد الغفار : أصلهم طولوا قوى

رشوان : ملعلش طولوا كصروا دى أرضنا وهفضل أرضنا .

خميس : الصراحة ما طلقناش ..

محروس : قلنا نندفن هنا مع أهلينا أحسن . (١٤)

والانتظار واضح من خلال الحوار السابق حيث يعلن الجنود رفضهم للواقع بعد أن
انتظروا سنة نصف ولم يتحرك أحد لتحرير الأرض فأصيبيوا بالقلق وراحوا يبحثون عن

مدافن أخرى تكون في أرضه حيث لم تعد الأرض التي دفنوا أرضهم . والبعد السياسي
للانتظار واضح في هذه الرواية ، وهذا الموقف يكشف بجلاء عن طبيعة خط الصراع
الرئيس في النص .

تنتهي اللوحة الأولى بمناقشات لا طائل منها بين " رشوان " و " رضوان " وبعد
الغفار " الأمر الذي يقلق منام أحد الموتى المدفونين في مقابر الإمام " فيخرج من قبره إنه
عبد المال أحد شهداء حرب ٤٨ فيسقط رشوان مفتيا عليه (عى رضوان . . اعدلى
على القبة . .) اللوحة الثانية في قسم الشرطة حيث يذهب " رشوان للإبلاغ مصطحبا
معه " رضوان " و " نرجس " ، المأمور في حيرة والحكمدار وجميع مسئولى الأمن .

ينتهي المطاف برشوان إلى مستشفى الأمراض العقلية و نرجس لا تعرف
من أين تبدأ . وكثرة المكالمة الهاتفية من المسئولين تجعلها لا تتم جملة واحدة . . والجميع
في انتظار تقرير الطبيب الشرعى . . وينتهي الطبيب الشرعى من التقرير الذى يؤكد أن
الوفاة قد تمت منذ عام ونصف . ويلقى الضوء على أسماء الجنود وهويتهم الأمر الذى
يجعل المأمور والحكمدار أكثر حيرة . . .

المأمور : مش عارف كان مستخفى لنا فين ده ؟

الحكمدار : بقول نخطر النيابة بقى . .

المأمور : لازم فعلا نخطر النيابة بس أى نيابة ؟

الحكمدار : على رأيك . . . النيابة العامة مش دول مجرمين . . النيابة العسكرية دول

مش عسكريين . . نيابة أمن الدولة هي مالها ؟

المأمور : مفيش غير نيابى الاسكان . .

الحكمدار : الاسكان ؟

المأمور : مش بيدوروا على مقابر فاضيه

الحكمدار : باقول أخطر النيابة العمومي وهو يتصرف . . (٥٠)

يتعرض الكاتب من خلال حيرة وقلق مسئولى الأمن - لنقد بعض وجوه الواقع

الاجتماعى . ويبدوا الانتظار أكثر وضوحا بدخول الصحفيين المنتظرين على الباب منذ
بداية التحقيقات .

صحفى (١) : علوزين تفاصيل الحادث ؟

صحفى (٢) : هم ظهروا الساعة كام بالضبط ؟

صحفى (٣) : ايه التصرف معاهم دلوقت ؟

صحفى (٤) : هم صحيح كانوا فى سيناء . . .

صحفى (١) : رأى سيادتك فى الحكاية ده أيه . . .

صحفى (٢) : العلم يرفض . . .

الحكمدار : أنا كان سمعنى اتى أجيب على استلثكم كلها أنه حرصا على مصلحة التحقيق تقرر حظر نشر أى شئ عن الواقعة . (١٦)

تنتهى اللوحة الثانية بالحوار الملبق والذى يمثل الانتظار بعدا رئيسيا من أبعاده ، كما يمكن ملاحظة إشارة الكاتب إلى التقييم الإعلامى من قبل السلطة حتى لا يعرف الحقيقة ، هذا التقييم كان أحد أسباب هزيمة يونية ٦٧ .

اللوحة الثالثة فى دار صحيفة الأنباء حيث مدير التحرير يعلن حالة الطوارئ رغبة منه فى استعادة الجريدة من هذا المبق الصحفى ماديا إلى أبعد الحدود ، فهو لا تعنيه القضية - قضية هؤلاء الجنود - بقدر ما تعنيه الإعلانات التحارية التى تريد أن يستغل الجنود الخمسة فيها وذلك بأخذهم فى جولة إلى الممرض الصناعى لشركة "اس . اس" وشركة "اف . اف" وشركة "ار . ار" وعلى هذا فهو وبعض العاملين فى الجريدة ينتظرون رفع حظر النشر حتى يحققوا الحملة الإعلانية الكبيرة التى يخططون لها.

وتعد اللوحات الثلاثة السابقة بمثابة العرض الدرامى EXPRITION الذى يظهر فى ظل الانتظار - ويسفر خط الصراع عن نفسه فى اللوحة الرابعة حيث يعود الكاتب إلى مقابر الإمام للتحقيق مع الجنود الخمسة فى ظل حراسة مشددة من رجال الأمن. يبدأ المحقق التحقيق مع " عبد الغفار " وبعد سؤاله عن هويته وسنه يسأله عم حدث فى ٥ يونيو سنة ١٩٦٧ ، فيجيب عبد الغفار أنه كان ضمن للفرقة الثالثة مشاه حيث هجم العدو ٥ يونيو فقام هو وزملاؤه بصد الهجوم وكان من الممكن أن يقوموا بشئ لولا صدور الأوامر بالانسحاب حيث اصطادهم العدو فى ممر متلا . . .

المحقق : وانسحبوا ؟

عبد الغفار : كان لازم ننسحب للجنوب . . . انسحبنا للغرب . . .

المحقق : ليه ؟

عبد الغفار : علشان القائد كان سليينا ورجع مصر . . .

المحقق : وده أدى لايه ؟

عهد الفلار : إن إحنا بقينا لرحمة والفركة الساحسة حلد ممر متلا . . متنا وإنلقنا فى سينا
وبعدين الحكاية طولت صحيت أنا وزملائى وللقنا نهجى لنلقن فى أرضنا
أحسن (١٧)

أول إيدانه مبادرة للتقادة على لسان جندى يمكن ملاحظتها فى الحوار السابق ،
الأمر الذى يدلغ إلى القول بأن عهد الفلار ضحية لخطأ القادة وليس ضحية الحرب ... أما
هميس فقد كان ضمن قوة مطار المريش ، وعندما هجمت طائرات العدو أمرهم
بالانسحاب فانسحبوا واستولى العدو على جميع الطائرات المصرية سليمة .. أخطاء فادحة
يعملها هذا الحوار بين " محروس " والمحقق .

محروس : تقدرنا لطوق قوات العدو وحاصرناه وتقدمنا ناحية أرض فلسطين
وبعدين حصل اللى حصل بعد ما دخلنا كام كولو صدر لنا أمر
بالانسحاب .

المحقق : كنت تقدرنا نتقدموا ؟

محروس محروس : طبعاً وكان معنا قوات كفاية وسلاح كفاية

المحقق : انسحبوا..... ؟

محروس : أبوه وفى أثناء الانسحاب صابتنى شظية قنبلة جت فى رأسى ومت لما
لقلقنا لقنا نقوم ونهجى نندفن هنا (١٨)

أما ثوقى" الطالب فعملن أنه لا حارب ولا رأى حرب ولا أعداء ... كل ما هنالك
أنه كان فى الكتبية ثم صدر لهم الأمر بالانسحاب فقتل فى ممر متلا ...!! ، وتكتمل دائرة
الإدانة عندما يحقق المحقق مع " رمضان " الذى يعلن أنه جندى مدرب وكان ملتحقاً
بالجيش قبل ٦٧ وتم استدعاؤه فى مايو ١٩٦٧ م بيد أنه ألحق بسلاح جديد لا يعرف عنه
شيئا ولم يتكرب عليه نهائياً !!

رمضان : كل ما أقول لهم علوز أتعلم السلاح الجديد يقولوا لى بكرة
جت الحرب وانسحبنا وانضربت كان معانا منفع إنما ماكنش
عارف بيشتغل لزاى . (١٩)

إن جميع ضحايا ، والقادة هى المسئول الأول والأخير ، عدم التخطيط ، وتخطيط
القرارات، وعدم التنسيق بين الأسلحة ، وعدم التدريب الكافى إلخ كانت جميعها
عوامل من عوامل الهزيمة - إن لم تكن هى العوامل الوحيدة- و ينتهى التحقيق بتليية

رغبة الجنود الخمسة فى النفن فى مقابر الإمام . يبدأ الجنود فى حفر مقابرهم الجديدة ولكن الصراع يأخذ بعدا آخر بخروج عبد العال من لبره يتبعه المزيد من الموتى .

عبد العال : مش ممكن الجماعة دول يندفوا هنا.....

الضابط : إزاي بقى وانت دخلك إيه فى الموضوع ؟

عبد العال : أنا مت فى حرب ٤٨ ...

الضابط : وده دخله إيه فى الموضوع ؟

عبد العال : يعنى المدفونين هنا الناس اللي حاربوا

الضابط : دول كمان حاربوا ...

عبد العال : مش كلهم

الضابط : يعنى عاوز إيه دلوقت ؟

عبد العال : لا يمكن دول يندفوا معانا (أثناء الحديث يخرج عدد من الميكن لا يسمون الأكلبة البيضاء وينضمون للميت الذى يتحدث الضابط يضطرب ويشير إلى الجنود أن ينتظروا)^(٥٠)

يتحول الصراع هنا إلى صراع بين الأموات - إن صح التعبير - يقوم على الانتظار ، فالجنود ينفون حائرين لا يستطيعون أن يدفوا أنفسهم أما م رفض 'عبد العال' وبجانبه الموتى، ولا يستطيعون العودة مرة أخرى إلى ميناء المحتلة - حيث يوجد الأعداء- والسلطة حائرة بين الطرفين والموقف كله موقف انتظار من جميع الأطراف. ينتقل الكاتب فى اللوحة الخامسة إلى مقهى فى وسط القاهرة حيث يجتمع الأدباء والشعراء (فريد - عصام - محمود - صبحى) لبيان أثر هذه القضية فى أوساط المثقفين ، فمنهم من يزعم أنها خرافة ، ومنهم من يزعم أنها قضية مقبسة من رواية (ثورة الموتى) لأردن شو، ولعل للكاتب أراد هنا أن ينقد الواقع الثقافى الذى تحول فى هذه الفترة - وقبلها بقليل- إلى نوع من فرد العضلات - إن صح التعبير - أو نوع من المراهقة الثقافية تمكس التخبط الذى كان يمشه عدد غير قليل من مثقلى هذه الفترة . تتعدد الآراء ولا يخرجون بنتيجة محددة ليقروا الانتظار !!

يمود الكاتب مرة أخرى إلى مقابر الإمام فى " اللوحة السادسة " حيث تطوّر الصراع بين الموتى ومن خلاله تظهر الأدلة تلو الأدلة وتشير إصبع الإتهام إلى القيادة على جميع المستويات .

عبد المال : إذا كانوا محاربوش ويندفنوا معنا لزاى ... ؟

عبد الغفار : إحنا كنا مستعدين نحارب وهما قالوا انسحبوا

عبد المال : المهم النتيجة النتيجة إنكم انسحبتم من غير ما تحاربوا يبقى تمسحبوا
نفسكم حاربتم ليه؟

عبد الغفار : إذا كانت العبرة بالنتيجة فأنتم ليه كانت نتيجة حربكم ؟

عبد المال : إحنا كنا على أبواب تل أبيب ...

عبد الغفار : وما دخلتوهاش ليه ؟

عبد المال : جت لنا أوامر الهدنة ومانتساش كمان السلاح الفاسد .

عبد الغفار : أهى أوامر الهدنة زى أوامر الانسحاب والسلاح الفاسد زى القيادة العسكرية
الفاسدة دى زى دى

المأمور : دا كلام منطقى جدا الوضع واحد وعشان كده لازم تكونوا مع بعض يا الله
والأخوان اتفضلوا

عبد المال : يتفضلوا ليه لا يمكن دى زى دى .^(٥١)

ومن خلال الحوار السابق بين جيلين من أجيال الحرب فى صراعنا مع العدو -
جيل ٤٨ وجيل ٦٧ - يتضح فساد القيادة ، فالجيل الأول حارب وهاجم ووصل إلى أبواب
تل أبيب وكان يمكنه تحقيق النصر لولا تأمر الملك والآنجليز على الجيش !! والجيل الثانى
لم يحاول الدفاع ولم يحارب أصلا - بسبب أوامر القيادة - مع ملاحظة أن الصراع مع
عدو واحد والقضية واحدة، ومحاولات المأمور تأكيد تشابه الموقفين ساهو إلا انعكاس
للروح الانهزامية وانعكاس للفساد الكامن فى السلطة . يتعمد الموقف أمام إصرار "عبد
المال" وتسانده مجموعة الموتى على عدم السماح للجند الخمسة بالدفن فى مقابر الإمام
لأنهم لم يحاربوا فى ٥ يونيو ، فيتدخل السكرتير العام والحكمدار ويعرضان اقتراحات
عدة منها الاقتراح بترحيل الأموات الخمسة إلى مسقط رؤوسهم داخل الجمهورية ، الجميع
يرفضون هذا الاقتراح ، الإعلام مل الانتظار ، فيتدخل رجال الإعلام تتخلا مباشرة
ويجرون عدة تحقيقات صحفية وإذاعية مع الجنود تسهم هذه التحقيقات فى تعميق المأساة
وتزيد من حيرة الجنود وقلقهم حيث الإعلام فى واد والجنود فى واد والتمسب فى واد
آخر !! وكان هذا الإعلام قد لعب دورا كبيرا فى تضليل الشعب قبل وأثناء وبعد المعركة !!
صحفى : بتشوفوا برامج للتليفزيون ... ؟

عبد الغفار : لا

صحفى : إنما فيه تقدم مش كله ؟

عبد الغفار : ما نعرفش .

صحفى : إيه أمنية حضراتكم اللي تحبوا إتنا نحققها لكم . . ؟

عبد الغفار : إنتوعارفين

مذيع : تحبوا توجهوا عن طريق الإذاعة كلمة للشعب . . .

عبد الغفار : قولوا لهم إحنا قلقتنا .

مذينة : تحبوا تسمعوا إيه من الأغاني . . ؟

عبد الغفار : أغاني ؟

مذينة : أيوه من الأغاني . .

عبد الغفار : عاوزين نسمع سبع سواقي بتتعى لم طفولى نار . . .

مذينة : قصدك الاغنية بتاعة الاستاذ عبد الوهاب

عبد الغفار : لا مش كلها . . الكلمة دى بس . . سبع سواقي بتتعى لم طفولى نار..^(٥١)

إن إطلاق الكاتب صيغة النكرة على ممثلى الإعلام (صحفى - مذينة) أمر مقصود

حيث يراد به التعميم حيث الفساد ينخر فى كل شئ ، القايذة العسكرية ، والإعلام وممثلى

السلطة ، ويمكن ملاحظة المفارقة الدلرمية فى الحوار بين ممثلى الإعلام وبين الجنود

الخمسة - فى ظل الانتظار - هذه المفارقة تسهم بشكل لو بأخر فى تعميق الشعور بالمأساة.

تنتهى اللوحة السادسة باقتراح من عبد العال بعدم تتخل الأحياء فى شئون الأموات

طابا من الحكمدار والسركتير والمأمور ورجال الإعلام أن يتركوهم لعلمهم يصلون إلى

حل.. وعلى الجميع أن ينتظروا بعيدا . وتنتهى اللوحة على ترديد عبد الغفار " سبع

سواقي بتتعى لمطفولى نار " يستخدم الكاتب للوحة السابعة بالكامل لإبراز فساد الإعلام

من خلال لقاء المذينة بأم عبد الغفار فى قريتها نفهم منه التناقض المثير بين الواقع الذى

تمبشه هذه الأم المصرية الأرملة الوحيدة ومعانيتها وبين الصورة التى يرسمها الإعلام

للقرية المصرية .

الميدة : الحمد لله نستورة أطلع الزراعة ليه الناس يررضه بتحن عليه ويتماعدنى

المنية : (تترب المايهاك من فمها) الميدة الريفية البسيطة تشيد بمساعدة الجهات الرسمية

لها وهذا أيها السادة هو التطور الذى دخل على حياة الفلاح فى بلدنا . . ولما

بألت الست أم عبد الغفار تحب، تسمى إبه دموعها سألت على خدها وألالت
بصوت ضعيف كله حب وحزن وعاطفة جياشة .. أحب أسمع أظية ما أحلاها
عيشة الفلاح (٣٢)

تنتهى اللوحة السابعة بالحوار السابق والذي يحدد تعريف الإعلام فى عرض
الحقائق ، فبدلاً من مواجهة السلطة وتبصير الشعب ، يمجّد السلطة ويسمى فى تضليل
الشعب وتضليل القائد على حد سواء وهذه اللوحة تمتد إلى الأذهان مؤلف الصحفي
"فكرى" الذى ضلّ المساق "سليمان" فى "سكة السلامة للكاتب نفسه" ، وبالمقارنة بين
المؤلفين يظهر التشابه التام بينهما ، وكأن سعد الدين وهبة يقول إن ما حثرت منه قبل أربع
سنوات لا يزال يحدث الآن وهو عامل هام من عوامل ضياعنا على جميع المستويات
اجتماعيا وسياسيا وعسكريا.

يتقدم الصراع بين الأموات خطوة إلى الأمام ، حيث يكثر عدد الموتى الذين
يبحثون من قبورهم وهم ينتمون إلى مراحل تاريخية مختلفة ، فيقترح عبد المال " أن تشكل
لجنة من هؤلاء تكون بمثابة القضاء للحكم فى النزاع القائم ، فتقدم مجموعة كبيرة وكلهم
من الأبطال الذين سطروا تاريخ مصر - الوردانى قاتل بطرس غالى رئيس الوزارة الذى
حاول مد امتياز قناة السويس سنة ١٩٢١ ، وسليمان الحلبي ، والبشتيل قاهر الفرنسيين فى
بولاقي وأحد زعماء ثورة القاهرة الثانية ، وعبد الواحد الذى شارك فى أسر لويس التاسع ،
وحندان المندى شهيد ٥٦- إنهم جميعا يمثلون ومضات مشرقة فى تاريخ مصر ونظرا
لكثرتهم يصعب الاختيار ، . لتنتهى اللوحة بظهور أحمد عرابى .

على الجانب الآخر فى اللوحة التاسعة " يظهر ممثلوا السلطة - الحكمدار والمامور
المكرثرير العام - وهم خارج المقابر فى انتظار معرفة ما يدور داخل المقابر ، وإن يتأتى
ذلك لهم إلا عن طريق دس مخبر متفكر فى كفن ثم اكفان الموتى حتى يتمكن من نقل
الأخبار لولا بأول إليهم . يتأتى المخبر بأول الأخبار "صلوا محكمة عشان تفصل بين
الطرفين المتنازعين . . والقاضى واحد ميت . . سعدة عرابى باشا يا فندم " .

وهذا الموقف يبدو فيه الانتظار واضحا ، وتبدو فيه صورة الواقع المؤلم داخلها
حيث استخدم السلطة لكل الوسائل المشروعة وغير المشروعة للتحجس على الموتى و فى
هذا تعميق لمعاناة الشعب تحت وطأة القهر الداخلى والذى بدوره ولد الخوف و الجبن الذى
كان سببا فى حدوث الكارثة على المستوى الخارجى وفى نفس اللوحة يبدو رد فعل

الجماهير ما بين مصدق ، وما بين مؤكد أنها خرافة من الخرافات ، بل ويذهب البعض إلى أنها مجرد قصة مختلفة نم أجل فيلم سينمائي يتم تصويره فى المقابر ورد فعل الجماهير وانتظارهم معرفة الحقيقة إنما يعكس تأثير الإعلام وتزييفه للحقائق وتقصيره التام تجاه الجماهير مما يعمق الهوة المحيقة بين الجماهير وبين القادة . فى اللوحة العاشرة مباشرة ينتقل الكاتب إلى الجماهير مما يعمق الهوة المحيقة بين الجماهير وبين القيادة . فى اللوحة العاشرة مباشرة ينتقل الكاتب إلى مكتب مدير التحرير فى الجريدة وكأنه يؤكد ما أشرت إليه أنفا مع ملاحظة استخدام الكاتب الانتظار الذى يبين من خلاله دور الاعلام فى تزييف الحقائق حتى على مستوى كبار الكاتب .

المدير : إيشا الله كتبت لنا إيه . . ؟

متسولى : كتبت افتتاحيتين....على سبيل الاحتياط....ما حدش عارف الظروف...الحكاية لغاية دلوقت ما وصلتش لنتيجة محددة وما اعرفش هل حتكون شىء كويس أو شىء وحش.. قلت اكتب لكل حالة افتتاحية عشان نكون جاهزين ... (٥١)

· افتتاحيتان متناقضتان لإحدى الصحف الرسمية كل منهما تناقض الأخرى تماما -وهما نتاج حتمى لحالة الانتظار التى يعيشها الجميع- يتم اختيار إحداها بعد رفع حظر النشر "حسب ما تسفر عنه الأحداث وأغرب حاجة إن الاثنين مقنعين مع إنهم متناقضين" . هذا الحوار بين أحد كبار الكاتب " الأستاذ متولى" وبين "مدير التحرير" يحتل الكثير من التأويلات أبسطها أنه يعكس الفساد الإعلامى الممشتى والاستخفاف بمقول الجماهير ودور الصحافة فى تزييف الواقع وجمود الفكر وعدم النظر إلى المستقبل.. الخ .

فى اللوحة الحادية عشر يصل خط الصراع بين الطرفين -الجند الخمسة و" عبد العال" ومعه الموتى- إلى نقطة الذروة فى لوحة من أفضل لوحات النص، حيث تمعد المحاكمة التى يرأسها أحمد عربى ويسجل وقائعها الشيخ عبد الرحمن الجبرتى الذى يعلن أسفه ومسخطه لعدم اعتبار الأحفاد من أحداث الماضى " كل ما أعلمه أن الفائدة التى حصل عليها الأحياء من كل ما كتبت إنها تحولت على أيديهم إلى حلقات يذيعها الراديو" وأنشاء مناقشة طرفى القضية من قبل عربى بأننا نتضح عدة أمور أهمها أن العامل المشترك الذى كان دائما يودى إلى الهزيمة والانتكاس هو الخيانة .. يأتى هذا على لسان جنديين من

جنود عرابى أحدهما 'عويس' وكان قد حارب مع عرابى فى الثل الكبير والثانى 'محمود' وقد حارب مع عرابى فى كفر الدوار .

محمود : فية حاجة مهمة لازم نعرفها كلنا ويعرفها أولادنا اللى اسمه بيحاربوا واللى اسمه حا يحاربوا... جيش عرابى هزمته الخيانة .. الخديوى والباشوات.. وجيش ٤٨ هزمته الخيانة الملك وأعوانة .. والسياسيين والاضراب ... وجيش ٦٧ هزمته القيادة العسكرية اللى مش فى مستوى المسؤولية ... معنى كده كله ... إنه لا يمكن البلد تقدر تحارب إلا إذا كانت كلها يد واحدة عشان محدش يطعن جيشها م الخلف . . .

صوت : تبقى يد واحدة ازاي . ؟

محمود : ما يقاش فيها حكام ومحكومين.. ما يقاش فيها واحد بيموت م الجوع وواحد بيموت م التخمة ما يقاش فيها واحد ياكل لحد ما يطق وواحد يجوع لحد ما يفتس.

عرابى : خلاص يا ابنى البلد ماعش فيها باشوات ولا باهوات ولا ملك ولا أمراء . . محمود : لا يامساعدة الباشا .. اللى يختشى من بنت عمة ما يجيش منها عيال.. إحنا فلاحين وعارفين كويس لما نقطع الشجرة م ع الوش جنورها بتطلع شجرة مطرحها . إنما لما نخلعها من جنورها ماتطلعش تانى . . الباشوات والباهوات مش بالرتبة والاخلاق والنية ..

عرابى : كلامك مظبوط يا محمود . .

محمود : يامساعدة الباشا . . العسكرى لازم يكون ضهره محمى وهو هناك بيحارب بدمه. (٥٥)

الخيانة والفساد وعدم تحقيق العدالة الاجتماعية -وهي إحدى مبادئ الثورة- والقهر الداخلى وكلها عوامل رئيسية فى هزيمة أى أمة من الأمم. والكاتب بهذه المحاكمة -التي تدور بين الأموات- يحاكم الأحياء من قادة الهزيمة مما يجر إلى الأذهان مسرحية "القديمة جون" لبرناردشو والتي يحاكم فيها الأموات الأحياء فى المشهد الأخير منها . تنصب اللعنات على القيادة الفاسدة والحقيقة الواضحة هي أن من يدفع روحه ثمنًا هو صاحب الحق فى اختيار مناعة استشهاده ومكان قبره، والموتى - من الطرفين - جميعهم

يطالبون بمحاكمة القيادة الأمر الذى يجعل عرابى يرفع الجملة للاستراحة على أن تعود
للاعتقاد بعد ربع ساعة لإصدار الحكم .

فى اللوحة "الثانية عشرة" ينتقل الكاتب إلى خارج المدافن حيث المأمور والحكماء
ينتظران آخر الأخبار عن طريق المخبر المتكرر فى كفن الأموات ... يعود المخبر فى فترة
الاستراحة ويقص عليهما ما حدث، يطلب منه المأمور إحضار جميع الأوراق التى يحملها
الشيخ الجبرتى قبل أن تصل إلى أيدى الناس " الورق دا بخبرك " ، يعود المخبر إلى مكانه
وسط الموتى واضعاً جريدة تحت الكفن لتحميه من البرد!! والانتظار مستمر .

فى اللوحة الثالثة عشرة ينتقل الكاتب إلى جبهة القتال فى الضفة الغربية لقناة
المويس بين الاسماعلية وبورسعيد ليبين رد فعل الجنود على الجبهة حول قضية الجنود
الخمسة.

جندى (١) : سمعت اللي حصل فى مصر . .

جندى (٢) : أيوه سمعت . . .

جندى (١) : عارف معناه ليه؟

جندى (٢) : عارف . .

جندى (١) : ويعدين . . ؟

جندى (٢) : كل شيء له ألوان . .

جندى (١) : أنا كل ما اكلمك تقول لى كل شيء له ألوان . . .

جندى (٢) : عشان كل شيء له ألوان . .

جندى (١) : وأوانه دالحليجي امتى؟

جندى (٢) : لما نبقى مستعدين . .

جندى (١) : امتى؟

جندى (٢) : الرجولة صبح إنك تمسك أعصابك لحداليوم الموعد . . (٥٦)

ويمكن ملاحظة الانتظار من خلال الحوار السابق، فالجنود على الجبهة هم أيضاً
قد ملوا الانتظار يريدون الأخذ بالتأثر، وفى هذا الحوار أو إن شئت الدقة فى هذا الموقف
ككل -موقف الجنود على الجبهة- ما يعمق الضيق والضجر من الوضع الراهن على
مستوى الأحياء والأموات على حد سواء " لا للى مات مرتاح ولا للى عايش مرتاح -
مفيش راحة إلا لما نأخذ بتكرنا " فى اللوحة الرابعة عشرة والأخيرة يعود الكاتب إلى مقابر

الإمام حيث الجميع -موتى وأحياء- ينتظرون النطق بالحكم .. وفى أثناء انتظارهم تقمع عين أحد الجنود الخمسة "خميس" على الجريدة الموجودة مع المخبر فيتناولها ويقرأ خبزاً مفاده إعلان قيام منظمة للعدائين المصريين فى سيناء وقيام المنظمة بأعمال بطولية ضخمة.. الأمر الذى يدفعهم إلى الرجوع مرة أخرى إلى سيناء ليدفنوا هناك دون انتظار حكم المحكمة.

عبد الغفار : قريئوا.....

خميس : يعنى ابتدوا خلاص ..

محروس : احنا استمعلنا شوية .

رضوان : أنا مش قلت لكم كنا نستنى كام يوم كمان. . .

شواكى : ع العموم حصل خير . . .

عبد الغفار : باقول نقوم نرجع بقى . .

خميس : مش نستنى الحكم . .

عبد الغفار : مالوش لازمه .^(٥٧)

كان الخبر الذى اطلعوا عليه بمثابة بارقة الأمل التى تجعل لانتظارهم آخر . . ويذهبهم إلى سيناء مرة أخرى ينتهى الصراع بين الموتى، وإن ظل الصراع بين الأحياء قائماً . فالأرض لا تزال محتلة .. والإيمان لا يزال يعانى من القهر الداخلى وهذا ما تشير إليه نهاية المسرحية .

عرابى : تشطب القضية لتتأزل أحد طرفى النزاع.

(يقف عرابى ويقف الجمهور .. المخبر يتجه فى سرعة إلى الجبرتى)

المخبر : تسمع تجيب المحضر ..

الجبرتى : عاوزه ليه..؟

المخبر : (مشيراً إلى الصاله) علشان أديهم يقرأوا ويستوعظوا...

الجبرتى : أنت منهم...

المخبر : أنا الله يسامحك.. بس أصل أنا ليه واحد قرييى منهم.

الجبرتى : خد... اسمع ..سلم ع اليه للأمور ..

المخبر : (وهو لا يفهم) شا الله تعلم.^(٥٨)

نهاية مفتوحة لم يحسم فيها الصراع بين الأحياء ، تظهر من خلالها إشارة الكاتب إلى وجود القهر الداخلي الذى كان ولا يزال هو القدر المحتوم على الإنسان المصرى على مر التاريخ .. ولا يزال انتظار هذا الإنسان لتحرره مستمرا.

٢ - ٦

تتضح عدة شكول للانتظار فى مسرحية دياب 'رجل طيب فى ثلاث حكايات' المكتوبة فى عام ١٩٧٠م وهى عبارة عن ثلاث حكايات يربطها خط درامى واحد "الغرباء لا يشربون القهوة" و "الرجال لهم رؤوس" و أضبطوا الساعات " ربط بينهم الكاتب بعنوان جامع ، بطلها يكاد يكون واحدا ، والقضية المطروحة واحدة ، فطبيعة الرجل تتجاوز معناها الحميد إلى الضعف والاستلام فى الحكاية الأولى، والسلبية والسكوت عن الحق وكشف الفساد فى الحكاية الثانية، والتردد والمسالمة وضعف الشخصية فى الحكاية الثالثة، والكاتب يتناول من خلال الحكايات الثلاث مشكلة الصراع العربى الإسرائيلى من جانبها السياسى والفكرى عارضا وجهة نظره فى حل المشكلات على ألسنة الشخصوس بصورة تعكس وعى الكاتب بالقضية وتطورها .

والانتظار يمثل أحد العوامل المشتركة الواضحة فى الحكايات الثلاث ، حيث يتضح من خلال طبيعة الرجل موافقة داخل النص .

يقف دياب فى الحكاية الأولى " الغرباء لا يشربون القهوة " أما طبيعة الحركة الصهيونية بوصفها حركة عنصرية استقرت فى قطعة من الأرض العربية فى فلسطين دزما أى سند من الطبيعة أو التاريخ ، ويتعرض دياب للقضية مبينا كيفية اغتصاب الأرض مبررا سياسة القهر الصهيونية وموقف العرب منها الذى لا يتعدى - من وجهة نظر الكاتب - مجرد التهاون التابع من الطيبة من قبل صاحب البيت - فى ظل التمزق العربى - تجاه الغرباء . . ولعل هذا ما يوحى به عنوان الحكاية الأولى . . فالغرباء يرمز بهم الكاتب للصهيونية ، والقهوة يرمزها للأصالة العربية باعتبار أنها مشرب عربى أصيل، وعدم شرب الغرباء للقهوة يعنى عدم الانسحاب بين الغرباء وأصحاب البيت .

وهذا ما يؤكد الصراع داخل العمل. ومنذ بداية المسرحية يبرز دياب روح التمزق الموجودة فى البيت العربى الكبير نتيجة للسيطرة الاستعمارية على المنطقة وتحكمها فى

مقدارات الشعوب حيث إن الأمور كلها اختلطت . ففتح الستار على رجل طيبس يعيش وحيدا معزولا بعد وفاة صديقه الوحيد "عبد القدوس" وابتعاد الجيران عنه، ليس له سلى احتساء القهوة وقراءة الصحف والبحث فيها عن بارقة أمل من خلال قراءته لصنفة الطالع فى الجريدة - مرعان ما يتبدد هذا نور قراءة طالعه، فيقرأ .. ثلثتى بصديق قديم.. صفة طيبة .. العناية الإلهية نرعاك * .. وليس له أصدقاء سوى عبد القدوس وعبد القدوس مات ، فهل يعنى هذا أنه سبلق ربه ؟ !! وهو ليس من لاجال الأضال والصفقات ولا يفهم فيها، أما العناية الإلهية فهذه لا شك فيها .. قلق وتوتر منذ البداية.. وها هو ينتظر شيئاً! ما هو ؟ لا يعرف إجابة . إنه خائف من الموت .. المسائل كلها اختلطت ومن ثم فمة يلقى اللوم على الجريدة وعلى أبراج الطالع فيها فى أول منولوجات العمل .

الرجل : لايد أن الأبراج اختلطت فى الجريدة .. وارتبكت المسائل .. سقطت المفراء فى الدلو...وتسل العقرب إلى برج الأسد .. واقتحم الحوت برج الحمل...مهما يكن فالعناية الإلهية لا شك فيها وهى تجب كل هذه الأمور.^(٥٩)

يحمل "المنولوج" السابق دلالات مكتفة تحمل فى طياتها التهديد للقضية والإشارة ببدء الصراع فى العمل ، وتلقى الضوء على شخصية الرجل الطيب المسالم . وبينما هو كذلك وفى ظل وحدته حتى زوجته لا تظهر على المسرح مطلقا ولا يسمع لها صوت فهو يخالطها وهى داخل البيت ، ولا تظهر سوى يدها عندما تقدم له "صينية القهوة" !! وإذا أضفت إلى ذلك غياب الجيران وابتعادهم، وكذلك هجرة ابنه الوحيد وغايه عن البيت يصبح الأمر مهياً تماماً للغرباء الذين يتوالفون عليه فرادى ثم مثنى ثم جماعات يفتحون البيت ولا يسمون عليه .. ولا يتكلمون معه. ولا يشربون قهوته!! نظراتهم كلها تسهم ومسخرية والرجل يقابل كل ذلك مندهشا مستسلما ظانا ان ذلك طيبة منه. ولتحم الغرباء للبيت بهذه الصورة ، وموقف الرجل منهم وطيبته الواضحة تعتبر -فى رأى- عناصر توتر يستخدما الكاتب للتأثير على المتلقى ليشعر بأهمية القضية المطروحة منذ اللحظات الأولى لبداية العمل . يسير خط الصراع حثيثا داخل العمل كلما ازداد عدد الغرباء وكلما تحركوا داخل البيت وكأنه بيتهم والرجل يقابل الأمر بمنتهى الوداعة والاستسلام ، عندما يسألهم عما يريدون يسبونته .

الغريب : أنت ثرثار .

الرجل : أفندم ؟ . . . ما قصدت مضايقتك ومع ذلك فأنت تهيننى ، أظنك تقدر أننى صاحب هذا البيت ومن حتى أن أسأل . (١٠)

لا يمتلك الرجل الطيب إزاء هذه التصرفات سوى أن يصرخ ، ولكن هيهات أن يسمعه أحد ، فالجيران كل فى همومه وأصبح الحى مهجورا كالمقابر' ... أين ذهب الجيران ؟.. لماذا خلا الشارع من الناي يا سنية.. أشعر كأنى فى جبانة' (١١) تتشح معالم الانتظار فى النص شيئا فشيئا مع تقدم خط الصراع فى العمل عندما يزداد تحركاتهم داخل البيت - دون إغارة صاحبة أى اهتمام - ويدأون فى قبلىس واجهة البيت .
الرجل : ماذا تفعلان بالضبط ؟ لماذا تقسيان بيتى ؟ لو فهمت الموضوع لصرت أكثر قدرة على تقديم المساعدة ...

الرجل : لا تضيقا وقتكما ، المصافاة متران بالتقريب . ولكن بالله خبرائى . .
الغريب: متران وخمسة سنتى ونصف .

الرجل: وما أهمية نصف سنتى من الأرض . . إبنى لم أفكر يوما فى قبلىس هذه المصافاة..
وما كنت أتصور أن أحدا سيتطوع بقبلىسها . . أين ذهب الجيران ؟ (١٢)

تتضح طيبة الرجل - من خلال الحوار السابق فهو يتعامل عن قيمة نصف سنتى من الأرض؟؟ فهو لا يعنى شيئا بالنسبة له بينما يعنى للغرباء الكثير .. وبدلا من مواجهتهم.. ينتظر حضور الجيران لإنقاذه .. وعندما يئس من حضورهم يمدد كل أماله على العناية الإلهية دونما أى تحرك من جانبه تجاه الغرباء ؛ فيتحول التوكل إلى توكل.. والانتظار فى كلا الأمرين واضح .

الرجل : ما من صديق ظهر حتى الآن ؟ ... ما أجمل أن يشرب الإنسان قهوته دافئة بين الأصدقاء . على كل فالعناية الإلهية .. (١٣)

إن انتظاره انتظار ملبى عقيم ، يفقد صاحبه القدرة على الفعل ، وهذه هى السمة المميزة للانتظار فى النص . يقتطع الغرباء نصف سنتى من الأرض كلما أعادوا القياس.. والرجل مستسلم منتظر ، والانتظار -هنا- يلعب دورا كبيرا فى توتر الشخصية وقلقها ، الأمر الذى يعكس -بدوره- على المتلقى ، فيجعله فى تساؤل مستمر أمام ما يستجد من مواقف الرجل الطيب تجاه الغرباء ، فيسأل لماذا يعامل الرجل الغرباء بهذه الصورة ؟ لماذا لم يدحرهم منذ اللحظة الأولى لدخولهم البيت؟ ولماذا سمح لهم بدخول البيت من الأصل ؟ ولماذا ينتظر ؟ وأين من ينتظرهم؟ ولو جاءوا ماذا سيفعلون ؟ وكلها تساؤلات

تعمق الشعور بالمسئولية لدى المتلقى تجاه القضية المطروحة وهى إحدى أهم سمات المسرح اليربختى الذى يأخذ بيد المتلقى ويدخله دائرة الصراع الدائر على خشبة المسرح ، ثم يزداد الضغط عليه كلما انتقل الصراع من مرحلة إلى مرحلة أخرى متقدمة ، ليصبح المسرح كله فى حركة دائبة بعد كسر الإيهام أو الحائط الرابع .

الرجل : أمر محير .. رجل متحجر يتبعه آخران والجميع لا يشربون القهوة .. يحطسون بطاقات صراف ويهتمون ببيتى ، يحملون ، ويقيمون ويكتبون ، ثم يذهبون ، من تغلبهم يأسية ؟ تصوّرى حاول أحد الرجلين فتحام البيت ، لا تنزعجى .. لقد ارتد على الفور ، رذته العنيفة .. إذ دبرت له سببا .. لم يتحمل رطوبة المدخل وظلامه فارتد على الفور. (١٩)

ويمكن ملاحظة الانتظار بشكل واضح فى الحوار السابق ، إضافة إلى ما فيه من دلالات ، فرطوبة المدخل وظلامه تعنى عدم التجانس بين البيت وبين الغرباء أو تعنى الإهمال والوحدة والوحشة فى ظل طيبة الرجل وانتظاره . تتطور شخصية الرجل الطوبى مع ارتفاع خط الصراع فى النص ، فقد ازداد عدد الغرباء وراحوا يقطعون أشجارا من أرض البيت الأمر الذى يدفع الرجل إلى إدراك قيمة الابن المهاجر منذ زمن ، فوجوده الآن مهم وربما استطاع أن يوجه الغرباء .

الرجل : ما كان يصح أن نترك الولد يذهب ليعيش بعيدا عنا ، كان لابد أن أصارك منذ زمن بما أكتمه فى نفسى ، إن البيت واسع وموحش يا سنية فقد رونقه القديم ، ونهشت الرطوبة جدرانه ، بل إنى لأكفى ساعات قبل أن يغلبنى النوم كل ليلة أنصت إلى هرولة ألفتران وهى تتسليق فى ظلماته وأغشى دائما أن أضىء النور فأراها ، أكتفى بأن أسمع حركتها حتى أقام ، وكثيرا ما توقظنى أشباح من نومي ، لا تخافى ، فقد تكون مجرد كولييس . (٢٠)

يمكن - من خلال الحوار السابق بين الرجل وزوجته - ملاحظة التطور - الذى طرأ على الشخصية ، فقد بدأ الرجل - متأخرا - يدرك خطورة الغرباء وخطورة أسلوب حياته المسالم ولا سيما وهو يعيش وحيدا ، إضافة إلى ما يشير إليه من غياب الابن الوحيد ورعيه فى وقت أصبح فيه الرجل عجوزا ويحتاج إلى من يعوله ويسانده ويقف بجانبه فى مواجهة الخطر القادم وفى رأى أن استخدام دياب للابن الغائب فى الدراما يدفع الصراع قدما ، ويزيد الضغط على المتلقى - كما أشرت - فقد أقلق الغرباء نومه وأفضوا مضجعه

عن طريق ألوان شتى من الضنط والإرهاب مع أنه عجوز متهالك متواكل متآكل يمست
بجرة قلم - على حد تعبير أحد الغرباء . الأمر الذى يجعله يتخذ رد فعل إيجابى متمثلاً فى
ممارسته لأبسط حقوقه فى الدفاع عن نفسه وعن بيته فى رد الخطر القادم ولو بالكلمات
(فأنا أصيل وملكىتي للبيت أصيلة، لقد عشت حياتى كلها مالكا له بقدر ما أنا مالك لنفسى
ولدى ألف دليل ودليل) لكن الكلمات لا تنفع مع مثل هؤلاء الغرباء، فعلى الرغم من أدلة
الرجل التاريخية التى تثبت ملكيته للبيت بيد أن الغرباء يتعمدون تشويبه الحقائق فأى
محاولة من قبله لإثبات ملكيته لا تعدو- من وجهة نظر الغرباء - سوى حكاية من
حكايات ألف ليلة وليلة !!

الرجل : ما الذى يضمنكم ؟ إن ملكيتى ثابتة فى هذه الخرائط .

كبير الغرباء : مررنا بمصلحة الأملاك ١٢.

الرجل : لم تجدوا بيتى بالخرائط ؟

كبير الغرباء : لم نجد الخرنط .^(١٦)

يصل خط الصراع إلى نقطة الذروة -فى ظل انتظار الرجل- وهى النقطة التى يصل فيها
توازن القوى إلى درجة من الإجهاد تودى إلى إحدث شرح يسبب تعديل فى وضع القوى
ويظهر نمط جديد للعلاقات^(١٧).. وذلك عندما يمزق الغرباء كل الوثائق العامة التى تثبت
ملكية الرجل للبيت حتى أوراقه المدرسية المحتفظ بها منذ الطفولة ، وصورة أمه ،
وشهادة ميلاد ابنه ، وشهادته الدراسية ووثيقة زواجه ، وهذا يعنى أن الغرباء يريدون
قطع صلة الرجل بماضيه وحاضره ومستقبله .

وهنا يبدو عدم التكافؤ بين طرفى الصراع حيث تقف طيبة الرجل وانتظاره اليأس
المقيم فى ظل غياب الابن والجيران فى وجه عدو بلا شرف يخوض الصراع مستخدماً
كل ما هو مباح أو غير مباح من أجل تحقيق هدفه ... وعندما يبدأ الرجل فى إدراك هذه
الحقيقة يتحول من مجرد بوق يردد شعارات جوفاء إلى أولى خطوات الفعل وإن كانت لا
تأتى إلا من خلال الانتظار!! ، فبعد أن يستعرض -فى منولوج طويل- الأدلة التى تثبت
ملكيتة للبيت حتى بعد تمزيق كل الوثائق .. يقرر أن يولج الغرباء.

الرجل : لنحتفظ ببيتنا.. مستحصن بدخله .. أنا وأنت متعمكين بسكين وأمعك أنا
بساطور.. وسنقيم المتأريص.. وإن تسمح بالدخول لغير الاصنفاء .^(١٨)

والانتظار واضح فى "المنولوج" السابق حيث يستخدم الرجل الطيب الفعل المضارع المبوق بحرف الاستقبال "من"، وحتى يأتى هذا المستقبل الذى يواجه فيه الأعداء لابد أن ينتظر حضور الابن الغائب الذى أصبح حضوره ضرورة حتمية، أكد الكاتب هذه الحتمية عندما أدخل على المسرح -فى أثناء "المنولوج" الطويل السابق- أحد جيران الرجل وهو سكران !! وكان ديان يريد أن يضغط بشدة على موضع الأكم لدى المتلقى حتى يشعر بجسامة القضية فى ظل غياب الابن ويعتاد الجيران وغياب وعيهم وتأتى نهاية الحكاية الأولى لتؤكد انتظار الرجل عودة ابنه الوحيد الغائب ولكن بشرط أن يحمل معه وهو قادم بندقية !! هذا الشرط هو الذى يدل على تطور شخصية الرجل وتحول انتظاره من السلب إلى الإيجاب داخل العمل .

الرجل : غدا يا منية .. مع أول شعاع للشمس سأبعث برقية إلى الولد .. برقية أقول فيها .عد إلينا تعال عش معنا .. أنا وأمك ..والبيت بحاجة اليك فالغرياء كثيرون .. أو لعل الأفضل ألا أشير فى البرقية إلى الغرياء يكفى أن أقول احضروا ..ولا تنس وأنت قادم أن تحمل معك بندقية وسيفهم - هو حتما ما أعنيه بالبندقية.(١٩)

تنتهى الحكاية الأولى والرجل لا يزال منتظرا.. ينتظر الابن الغائب الذى يحمل معه البندقية أولى خطوات الفعل العملية .. لمواجهة المسلحة للغرياء..

٢-٧

تبدأ الحكاية الثانية "الرجال لهم رؤوس مبلشرة يبحث الرجل الطيب عن ورقة "الكتشينة" وهى أهم ورقة فيها ورقة "الولد" إذ هى التى ترجح كفة أحد الخصمين ، والولد فى هذه اللعبة يعنى المكسب ، فلا يزال الولد غائبا ومن هنا يفهم أن الانتظار لا يزال مستمرا امتدادا للحكاية الأولى .. فلم يحضر الابن الغائب أوروبا البرقية لم تصله!!

الرجل : أين ذهب "الولد" .. هل فر من البيت ؟ كيف نلعب بفير ولد .. لقد أوهقنا البحث .. لأن تبحنى معى يا فردوس ؟ لم لا تهتمين؟ (٢٠)

أما الزوجة "فردوس" فقد ملت الانتظار وهى امتداد للزوجة فى الحكاية الأولى "منية" ولكنها هنا خرجت من عزلتها ومن صمتها ومن انتظارها داخل البيت ولذا فقد ظهرت على خشبة المسرح.

الزوجة : الأفضل ألا تجده .. فثنا لا أقوى للعب الليلة .(٢١)

ولا يزال الرجل سلبيا ، فلا قدرة له على شئ سوى قتل الوقت ويريد إشراك الزوجة في هذه لجريمة التى يرتكبها فى حق نفسه ، فتطلب منه أن يكون أكثر إدراكا للزمن

الزوجة : إن تخطيك فى الترقية للمرة الثالثة ..أمر يختلف بالطبع عن تخطيك فى المرة الأولى ألا تقدر هذا؟ لا يمكن أن يكون كلامى معك فى المرتين واحدا. (٧٦)

يكشف خط الصراع الرئيس فى الحكاية الثانية عن نفسه ويمكن ملاحظة ذلك من خلال الحوار السابق ، فالرجل سلبى صامت منذ عشرين سنة ولا يستطيع أن يتحرك نحو الخطر الذى يهدده، خاصة وأن الولد الذى كان يحلم به قد تلاشى، وزوجته اتسحت من اللعب وواجهته بما يهرب منه، فوضحت له جانبان مأساته زاد هذه المأساة عمقا رد الرجل على زوجته .

الرجل : أرى عشرات الأخطاء المقصودة وغير المقصودة ولا أتكلم وأنا مالى ..أسمع قصص العبث والتلاعب تروى همسا فى كل مكان وأنا .. أذن من طين، وأذن من عجين..بل إنى لأضع يدي على الأسباب الحقيقية المؤسفة لخسارة الشركة ولكنى أتجاهلها وأنا مالى .. أنا عامل بالشركة ولست مخبرا .. إن واجبى أن أودى عملى لا أن أثير الشغب وماذا كانت النتيجة؟

الزوجة : تخطوك فى الترقية ورقوا من يثيرون الشغب ؟!

لرجل : فأنا لست نبيا يا فردوس .. وهل أنا مكلف بإصلاح الكون ؟ وأنا مالى (٧٧) ويبدو الانتظار واضحا من خلال الحوار المايق ، كما تبدو ملامح الشخصية ، فموقف الرجل من الفساد المستشري فى الشركة التى يعمل بها يخرج عن نطاق الطيبة ويتعداها إلى الملبية ، فعلى الرغم من أن الكارثة محيطة به وفى طريقها إليه بيد أنه يظن أنها بعيدة عنه. يسهم فى تعميق هذا الظن كلمات رؤسائه المهذبة ووعودهم الكاذبة التى يسمعا منهم كلما تخطته الترقية .

الزوجة : فى المرة الثالثة.. قال لك ..نحن نعلم جميعا أنك الأحق بالترقية ..غير أن زميلك إنسان يائس .. يعول جيشا من الأولاد .. وأنت بلا أولاد .. فهو أجدر بالشفقة .

الرجل : بدا لى منطقة معقولا .

الزوجة : فلم تفتح فمك .

الرجل : كان فى ليجته معنق الاعتذار .. مد يرى يشعر بالحرج حياى ، ويمسرف
أنى صاحب حق... ويمسرف لى .. ألا يكفى هذا ؟^(٧٤)

يفهم من الحوار السابق أن الرجل لا يملك قوة ذاتية - جيشا من الأولاد - ستفهمه
إلى المطالبة بحقه الأمر الذى يجعل المدير يرفض مقابلاته فى المرة التالية لأنه مشغول !!
ويتضح هنا شكلان من شكل الصراع داخل العمل يرتبط كل منهما بالآخر ، الشكل
الأول صراع بين الرجل وزوجته وهو صراع فى تصاعد مستمر نظرا لاختلاف نظرة
كل منهما للأمور فالزوجة ملت الانتظار وتحاول أن تنفع زوجها للمطالبة بحقه ، والرجل
لا يزال منتظرا ومن ثم فهو يتراجع بهرا موقفه بحجج واهية يخفى خلفها ضعفه الذى
أوصله إلى حد أنه أصبح عاجزا حتى عن كتابة تنديد أو احتجاج يشرح فيه مدى ما لحقه
من ضرر .

الرجل : تقصدين عريضة أملوها بالسباب.
الزوجة : بل تظلمنا مدعما بالأسانيد ولديك الكفاية منها.. تحداهم أن يبرروا تخطيهم لك -
نبههم إلى أن لك صوتا أيضا.. أنك موجود .
الرجل : بأنى عدو لهم .

الزوجة : بأن لك عينا ترى .. وأذا تسمع .. وأن لك كرامة ..^(٧٥)
وهذا الصراع بدوره يسهم فى إبراز الشكل الثانى من شكل الصراع وهو
الصراع الرئيس داخل العمل بين الرجل وبين رؤسائه الذى لم يستطع فيه الوقوف ضد
فسادهم ولو بكلمة يرسلها اليهم يدافع فيها عن وجوده .. وكلا الصراعيين يقومان على
الانتظار يودى انتظار الرجل وسليته إلى المزيد من القهر من قبل رؤسائه فى المصلحة
حيث يقتلونه فكريا ومعنويا وإمعانا منهم فى التشفى يرسلون إليه جثة وبها يبدأ الفعل
الدرامى الذى جاء كنتيجة منطقية للمقدمات السابقة ومفجرا للأحداث القادمة ، فوصول
الجثة فى صندوق عبارة عن طرد بريدى كان بالنسبة للدراما بمثابة الحجر الذى ألقي فى
بحيرة راكدة -فى ظل الانتظار- وإن كان رد الفعل من قبل الرجل وزوجته متوقعا من
قبل المتلقى بناء على سابق معرفته بطريقة تفكير كل منهما من خلال الأحداث السابقة فى
الدراما . وتحت ضغوط الزوجة يبدأ للرجل فى التفكير فى أمر الجثة ، لأنها جريمة .
ولابد من التصرف بدلا من التمشج والصراخ

الرجل :..... إما أن يفكر الإتمان أو أن يصرخ ، أما أن يفكر ويصرخ في نفس الوقت فهذا مستحيل .(٣٦)

أول ما يطرأ على تفكير الرجل هو "الولد" فيحاول البحث عنه مره أخرى، فتسأله الزوجة ما علاقة الولد بالأحداث التي تحدث ؟ ولكن العلاقة وطيدة ،غياب الولد يعنى الكثير ، غيابة فى أبسط الحالات كان سببا فى إرسال الجثة إليهما ، والأحداث يؤدى بعضها إلى بعض وهذا منطق التاريخ !!

وفى ظل حيرة الرجل وقلقه يأخذ الصراع شكلا جديدا ، فيبدأ الخوف يدب فى قلب الرجل خشية حضور "خيرى" صديقه ضابط المباحث الذى يشم رائحة الجريمة على بعد أميال ، فلماذا لو اكتشف الجثة ؟ إذن لابد من التفكير وإعمال الذهن. كيف إذن يشبت لخيرى أنه لم يقتل ؟ وكيف ينفى التهمة عن نفسه ؟ هل يلقى بالصندوق على السلم ؟ ولكن ماذا لو شاهده أحد ؟ وإن لم يشاهده فحتما سيكتشفون البصمات على الصندوق وللمباحث وسائلهم الرهيبة فى كشف الأمور وهذا لا يعنى إلا أنها -الرجل وزوجته- قاتلاه... عنصر توتر جديد يضاف إلى مكونات الشخصية متمثلا فى انتظار حضور "خيرى" وهو شخصية غائبة لم تظهر على خشبة المسرح طوال المسرحية:

الزوجة : قاتلوه!!

الرجل : إن لم نكن قاتليه .. فلماذا تخلصنا منه ..؟

الزوجة : لأننا لم نقتله.

الرجل : وهذا تفسير محتمل أيضا ..ومع ذلك فهناك احتمال التفسير الآخر ..
تصورى لو وجدنا أنفسنا مطالبين بإثبات أننا لم نقتله ..(٣٧)

إن توتر الشخصية هنا يسهم فى توتر العمل ككل ، ويسهم أيضا فى إظهار جوانب أخرى للصراع لم تكن معروفة من قبل ، فالرجل محاصر من كل الجوانب ، فالقضية تخصه، والرجل المقتول يخصه ،واللعبة كبيرة ، والرجل الطيب فى ورطة ولم يجد من يعينه. وتزداد الأمور تعقيدا وتزدادالشخصية توترا عندما تكتشف الزوجة أن الجثة بلا رأس، فقد سرقوا الرأس، وشوهوا الجثة ، والرأس معنى الفكر ووصول الجثة بهذه الصورة يجعل النظر الواقعى يستدعى النظر التاريخى واختيار الرأس المقطوع [بدأ - فنا -فى- المستينيات وبداية السبعينيات، والمحك الحضارى الذى كان -لا يزال- يبلور هذه الروية ، وهذا الاختيار هو الصراع العربى الإسرائيلى ، وأين شتتا الدقة فى التعبير قلنا

الصراع المصرى الاسرائيلى لأنه بشكل أو بآخر يحرك كل الحيات الأخرى سياسية أو اقتصادية أو عسكرية أو فكرية [(٧٨)]

وهذا الاستدعاء يجعل المتلقى يشعر - على الفور - بالملك الرئيس للصراع فى العمل وهو الصراع بين الصهيونيين "الغرياء" وبين العرب "الرجل الطيب" ورمز الجثة المشوهة والرأس المقطوع هنا واضح [لا يقتضى تمسقا فى التأويل من خلال الربط بين الرجل الطيب الضعيف والجثة التى غاب عنها رأسها - رمزي فكرها - ولا سبيل إلى كمال وجودها إلا بعودة الرأس إليها] (٧٩)

الرجل : أين ذهبت الرأس.. أين ذهبت ؟ سرقوها المرابين ، سرقتها للشياى الوغد، بسم أجيب إذا سئلت عن الرأس، فلا شك أنه كان له رأس، سيحاكموننى عن الجريمتين القتل والمزقة.. وأنا لم أقتل ولم أسرق.. لم أكذب.. لم أشهد شهادة زور لم أفعل شيئا بالمرة. (٨٠)

وفى ظل هذه الحيرة وهذا التوتر يرتفع - الصراع الرئيس فى إطار مستمر، يسهم فى هذا الإطار الصراع بين الرجل وزوجته من ناحية و الصراع بين الرجل ونفسه من ناحية أخرى، وتوقع حضور خيى بين لحظة وأخرى من ناحية ثالثة بواسطة استخدام شخصية "خيى" بهذه الصورة يزيد من توتر الشخصية - كما أشيرت - ويجعل ذهن المتلقى فى حالة حضور دائم، وتوقف مستمر ينتظر حضور "خيى" بين لحظة وأخرى . هذا الكم من الصراعات يدفع الرجل الطيب إلى السير بخط الصراع إلى الأمام ليصل به إلى نقطة أخرى متقدمة وذلك حينما تصل المواجهة بين الرجل وزوجته إلى مداها - فتخدم الدراما - حيث تصفه الزوجة بأنه مهرج وجبان فيضعها ثم يفيق من سباته العميق .

الرجل : لست جباناً .. وإني لأجبل تحديك .. وها أنا ذا أحرق فى الجثة بلا خوف .. أنفخ فيها وجهى كله، ما كنت اتحاشى النظر إليها خوفاً .. بل إشفافاً على إنسانيتى من أن تمزق بهذه الصورة البشعة من صور الإنسان .. ليس هذا من الجبن فى شيء. (٨١)

ليصبح هذا الموقف نقطة تحول فى حياة الرجل، وتطشورا جديدا يطرأ على شخصيته ، فيقرر أن هذا الزمان يحتاج إلى فرسان بالمعنى الحقيقى للكلمة " إن فرسان هذا العصر ليسوا بالشجعان ، كما تتوهمين ، فى هذا العصر لا يكون الإنسان فارساً إلا وببذة قتيلة " (٨٢)

وتطور الشخصية بهذه الصورة يساير تطور خط الصراع فى كل مرحلة من مراحلها ، أى أن ارتفاع خط الصراع يصاحبه تطور فى الشخصية داخل العمل ، فالرجل منذ الآن يحاول ألا يكون طيباً بعد الكارثة التى اقتحمت عليه حياته ، وبدلاً من أن ينهار إنهاراً تاماً ، يفيق من كبوته بمساعدة الزوجة -ثانراً ولأول مرة على كل ما لحقه من جراء طبيئته الزائدة عن الحد أو إن شئت النقه من جراء سلبئته . فيجد الرجل نفسه بين خيارين لا ثالث لهما الخيار الأول : الاستسلام التام لحين العثور على "الولد" أو لحين قدرته على إخصاب زوجته ومنحها جنيناً وإلى أن يأتى هذا الحين يظل عقيماً .

والخيار الثانى : هو المواجهة والتحدى لمن يقضون عليه فكراً ومعنوياً ، فكان الخيار الثانى هو الأقرب إلى شخصيته بعد التطور الذى طرأ عليها ، حيث زال الخوف من قلبه واستطاع التحديق فى الجثة - بعد أن تأكد أن الولد الذى كان ينتظره مجرد أسل كاذب لا قيمة له - وفى رأى أنه بهذا الخيار قد جعل من نفسه بطلاً تراجيدياً بدخوله معركة شرسة لا يضمن فيها الانتصار ، وتطور الشخصية بهذه الصورة يحمل خط الصراع الرئيس إلى الذروة ، وذلك عندما يرسل له أعداؤه "الرأس" منفردة داخل صندوق صغير آخر مصحوبة برسالة اعتذار عن تأخر الرأس فقد "سقطت سهواً عند التعبئة" ويعاد ترتيب العلاقات من جديد داخل الدراما - فى ضوء التطور الذى طرأ على شخصية الرجل- فيتغير موقفه من السلب إلى الإيجاب وإلى التفاعل مع الحدث بشكل مباشر وينهى حالة الانتظار السلبى التى كان يعيشها قبل وصول الجثة ووصول الرأس من بعدها !!
الرجل : وقع الأمر سهواً ؟.. إن أبشع الأخطار تبرر عادة بالسهو فى هذه الأيام.. ليتداء من العيب بالترقيات حتى فصل الرأس عن صاحبها .. لم أكن لأدهش لو كان هذا الخطاب موقفاً من مدير شركتنا . (٨٧)

وهذا الربط بين مايجرى فى الشركة وبين ما يجرى له على المستوى الخارجى -كما يفهم من الحوار السابق- هو أولى خطوات المواجهة، جاء هذا الربط مع وصول الرأس للجثة على المستوى المادى وعلى المستوى المعنوى على السواء يعمق هذا الربط اكتشاف الزوجة أن الرأس تشبه رأس زوجها ، وعلى الرغم من أنه يملك دليل براءته (الجثة -الرأس- رسالة الاعتذار من فاعلى الجريمة) بيد أنه يقرر عدم السكوت على هذه الجريمة إذ إنه هو المجنى عليه والمتهم فى آن واحد وقرار البراءة لن ينفى صلاته بالقضية.

الرجل : هذا الإنسان الذى يشبهنى ..والذى التجأ إلى مقطوع الرأس حملنى مسئولية لا خلاص لى منها ..أشعر شعورا قويا بأنى بصورة ما ..مسئول عنه لا كجان .. بل كمجنى عليه ..أعنى أئنى مسئول عن دعواه ضد من سفكوا دمه ..فردوس إنى لأشعر شعورا عظيما ..بأن الأيام المقبلة ستكون أياما قاسية، ولكنها فى نفس الوقت ستكون أياما عظيمة .. الجثة تخصنا بلاربيب وقضيتها تخصنا أيضا حتى نهايتها :^(١١)

لذا يقرر الرجل أن يذهب إلى رجال الشرطة بنفسه لإبلاغهم بأن فى بيته جثة مفبولة الرأس وذلك بدلا من انتظاره مستسلما ومتوقفا رغبة ورهبة .

٢ - ٨

تبدو ظاهرة الانتظار أكثر وضوحا فى الحكاية الثالثة "اضبطوا الساعات" حيث يمر الزمن، وتدفق الساعة، وأسرة الرجل الطيب كلها فى انتظار القادم. لقد أصبح للرجل الآن أثره مكونة من زوجة وابن وبنيتين وجميعهم ينتظرون أملىن أولهما :وصول الحبيب "مجدى" الذى خطب ابنتهم الكبرى "عايدة" وترك الديار وهاجر منذ عشرين سنة، والأمل الثانى : ولادة الابن "الجيل القادم" والذى تحمله الابنة الصغرى ثريا فى أحشائها، والفرق بين الأملىن هو أن الأول أمل خارجى قابل للتحقيق وعنده لأنه غير مرتبط بالزمان بل وغير معروف المكان عولذ فإن محل الأملى المتعلقة بحضوره قابلة للجهاض فقد لا يأتى -كجودو- أو يأتى فيظهر عجزه ويخيب آمال الجميع أما الأمل الثانى فهو أمل داخلى مشروع من الممكن تحقيقه لأنه ملك قبضتى الزمان والمكان وفائدة انتظار الأمل الأول هى مقاومة اليأس وذلك باحتمالية وصوله بين لحظة وأخرى حتى يصبح الأمل الثانى قادرا على المجابهة وحيدا لو وصلا الاثنان معا الماضى -مجدى- والمستقبل -الطفل- فى لحظة واحدة فوجودهما معا قادر على تحرير البيت من الغرباء اليوم وغدا .

ومن اللافت للنظر فى الحكاية الثالثة توتر جميع الشخصوس منذ بدايتها وحتى نهايتها ولعل ذلك واضح من عنوانها "اضبطوا الساعات" فالتوتر هو السمة البارزة سواء التوتر الداخلى للشخصوس أو توتر كل شخصية فى تعاملها مع بقية الشخصوس، وهذا التوتر بدوره قائم على انتظار الغائب ، فالدراما كلها حركة دائبة مستمرة فى الاضطراب بين اليأس والرجاء، وخط الصراع الرئيس فى العمل هو الصراع بين الإنسان والزمن .تبسدا

الحكاية وعائدة الأينة الكبرى للرجل الطيب متوترة ، الأمر الذى ينعكس على البيت كلنه وذلك من أجل الاستعداد لاستقبال حبيبها مجدى الذى أرسل إليها برقية يقول فيها إنه سوف يحضر بعد غياب دام عشرين عاما .

صوت عائدة : (فى الداخل صارخة فى عصبية) أنتم متألمون ضدى تريدون إهصاد كل شىء (ينتكض السفوحى من هذه الصرخة وتزداد سرعته)

صوت عائدة : لقد اقترب الميعاد الآن تنتهوا ؟

الرجل : (فى سخط) ألا تكف عن الصراخ لحظة ، للبنات لا يصرخن يوم خطبتن بل يرددن الأغاني .. يفرحن .

الزوجة : انت تصرخ أيضا ألا تلاحظ نفسك ؟

الرجل : (فى تعليم) بيدوا أننا نمينا كيف نفرح ... والزمين ينمى ...^(٨٥)

عشرون عاما من الحزن والألم كفيلة بأن تنمى الأسرة كلها معنى الأفراح فى ظل تواجد الغرباء داخل البيت !! ولذا فتعمل عائدة جاهدة على تهيئة المكان لاستقبال القادم، تنظف البيت .. وتزيل الغبار عن المقاعد، وتحول ترتيب المكان من أجل استقبال الحبيب الغائب .

الرجل : يا عائدة ليس هذا غبارا .. إنه وسخ قديم لم تلحظي من قبل ..

الزوجة : أنت ما زلت تصرخ ..

عائدة : وكيف نتلاقا... ؟

الرجل : لا يمكن تلافيه لو كان مجدى قد جاءنا فى مواعده السابق من عشرين سنة لما وجد هذا الوسخ

عائدة : أبى .. انت غاضب ..

الرجل : لمست غاضبا ولكن عشرين سنة كافية لأن يغطى البيت بالطحالب.^(٨٦)

والحوار السابق يستحضر فى الذهن القضية التى يريد أن يطرحها الكاتب امتدادا للخط الدرامى فى الحكايتين السابقتين ، فتأخر الابن وعدم حضوره جعل البيت مليئا بالطحالب .. ولكن حب عائدة دائما كان يجعلها تتمسك بهذا الأمل (أمل عودته) ولأنها تنق فى رجوعه لأنه إنسان نبيل من أصل عريق . إنه أملها فى الخلاص فقد تحملت فى العشرين سنة فترة غيابه ما لا يتحمله بشر وحن الوقت الآن لكى تعيش حياتها من جديد بعد هذا الصبر المرير ، وعائدة كرمز فى داخل العمل تقابل الأرض فلذا كانت عائدة قد

عشت مجدى وأخلصت له فالأرض أيضا تعشق أصحابها الذين هجروها !! ولعل دلالة الاسمين مجدى وعائدة واضحة ولا تحتاج إلى تأويل. وعودة مجدى تعنى لمائدة أهلياء كثيرة ، تعنى التحرر من قيود الأسرة ، تعنى البيت ، تعنى البناء ، وتعنى عودة الماشق لمعشوقته لتكتمل هذه الرموز فتعنى للأرض التحرر من قيود الغرباء ، وتعنى للخصوبة بعد أن كانت تصلب بالمعم .

عائدة : ما أجمل أن يكون لى بيت ، وتكون جميعا لزيارتى، وتأتى ثريا بطفلها.. قال مجدى إتنا سيكون لنا بيت كبير..بيت جده القديم سيعيد بناءه على أحدث طراز، ولكنه سيحفظ بمدخله القديم .قال إنه يعتر بهذا المدخل ويحفظ له أجمل الذكريات ..كان وهو صينى يمضى به ساعة الغروب...وساعات من الليلية القمرية يتأمل روعة الكون إن لمجدى عقل عالم وقلب شاعر. (٨٧)

وفى مونولوج عائدة السابق يمكن تحديد ملامح المنتظر مجدى فهو شخصية منتمة -إن صح التعبير- يتمتع بالأصالة متملح بالعلم الذى هو سمة العصر، ولكى يكون شخصية مؤثرة لابد أن يتمتع بالأصالة والمعاصرة معا ومن ثم فهو يصلح لأن يكون أحد الأمال التى يمرضها الكاتب فى ثلاثيته كحل للقضية المطروحة .

الجميع ينتظرون الساعة التاسعة فهى الموعد المحدد لوصول مجدى ، والصراع بين الأسرة والزمن فى ارتفاع مستمر، يزداد كلما دق جرس الباب .

نبيل : (فى صوت هلمس) لابد أنها اللحظة .

عائدة : (مضطربة الأنفاس) هل يمكن أن يكون هو؟

نبيل : (ينهض لفتح الباب) .

عائدة : (متشوقه) بل انتظر.. انتظر حتى أهدأ.. لمستعدون لاستقباله ؟ ... ألسم تنسى شيئا يا أبى.. (الأب يسوى صدر مترته..عائدة تنقسم فى اضطراب) أنت تبدو شابا وجذبا.

نبيل : هل تم كشف الهيئة ؟.. للرجل ينتظر بالباب.

عائدة : لكن الساعة لم تبلغ التاسعة .. نبيل ما رأيك فى شكلى ؟

نبيل : فائقة (ينظر إلى ساعتها) .

عائدة : ما رأيك يا أبى...؟

الرجل : (فى إعجاب وتأثر) أنت جديدة بفارس ..

عايدة : إنه أفضل من فارس ... إنه عالم. (إلى الرجل) كم الساعة الآن ؟

نبيل : ساعتى التاسعة إلا خمس دقائق هل أفتح الباب ؟

عايدة : أنت ساعتك تتعاقب الزمن.... أنا أعرفها ...

الرجل : ساعتى التاسعة إلا ربع .

عايدة : ساعتك تؤخر لا يمكن أن انتظر ربع ساعة أخرى.

نبيل : الرجل ينتظر بالباب .

عايدة : (فى محاولة لأن تسترد هوءها) إنه ليس مجدى ... فهو سيأتى فى

التاسعة .. قال لى عندما تدق الساعة التاسعة ستسمعين طرقي على

الباب وهى لم تدق التاسعة بعد.

نبيل : ماذا تنتظرون ... سأفتح الباب (القلق لا يفارق الجميع حتى يفتح الباب) .

نبيل : (هاتفا) إنها ثريا ^(٨٩)

ومن خلال الحوار السابق يتضح الانتظار وذلك من خلال نظرة كل منهم إلى

الزمن، حيث تختلف هذه النظرة من فرد إلى آخر كل حسب أهمية اللحظة بالنسبة له

وحسب درجة اهتمام كل منهم بحضور القادم ، فالأب ماعته متأخرة ربع ساعة لأنه يشك

فى حضور القادم ولأنه مقتنع بالأمل الواقعى الذى تحمله ابنته الصغرى فى أحضانها ،

ونبيل ساعته متأخرة خمس دقائق لأنه متلهف إلى رؤية الغائب الذى ميعده البسمة إلى أخته

والى الأسرة بعد عشرين سنة من الحزن ، أما عايدة فقد أوقفت الزمن تماما لأن الزمن

بالنسبة لها لما يبدأ، وسيبدأ بمجرد حضور "مجدى" ثم دخول ثريا فى نفس اللحظة حاملة

فى بطنها الأمل الواقعى، هذا الأمل الذى يرتبط ارتباطا وثيقا ومباشرا بالأرض

بـخلاف مجدى الذى يمثل الأمل الخيالى الذى لا يزال مجهولا بعد - ولذا فنظرة ثريا

للزمن تختلف عن نظرة عايدة له.

ثريا : أنا لا أحمل ساعتى فأننا لا انتظر أحدا سوى طفلى وهو الذى سيحدد لحظة

وصوله

عايدة : ساعتى متوقفة ..، تركتها تتوقف عن عمد .. فلم أكن لاحتمل النظر إليها كل

ثانية وعلى كل فلا أهمية للساعات فحين يطرق مجدى الباب فستكون الساعة

التاسعة بالتمام وعندئذ سيكون بإمكانكم أن تضبطوا ساعاتكم ^(٩٠)

الزمن إذن في صالح ثريا ، وتحقيق حلمها متوقف على مروره ، على العكس من عابدة فهي تذكره الزمن لأن حبيبها خارج سيطرته ، لذا فهي ترفض الزمن للعلم وتجعل لنفسها زما خاصا بها يتوقف عند غروب حبيبها ويبدأ لحظة مجيئه، فالأولى حلمها والتي يمكن تحقيقه، والثانية حلمها خيالي قابل للتحقيق أو عدمه. والبيت يحتاج إليهما معا .. قد يتحد الاثنان ويندمجان في حلم واحد يكون هو الأمل المنشود وهذه هي رؤية للكاتب الخاصة بتطور القضية.

ثريا : سأسمي ابني مجدى هل توافقين..؟

الرجل : لما لا توافق.. ؟ سيكون حفوى جديرا بالاسم

عابدة : ليت كل طفل يولد الليلة يسمى مجدى (٩٠)

تتلو "تكتكة" الساعة ومعها يزداد التوتر-ساعة عابدة- متوقفة فلحظة النهاية قد حلت بعد أن اكتملت جميع مراسم الاستقبال، وأصبح الجو مهيئا تماما لاستقبال القادم بعد عشاء كبير علنته الأسرة، ولحظات كثيرة من التوتر- في ظل هذا الانتظار .

عابدة : كل شيء جاهز من أجله .. كلنا نعيان من أجله.. لم يبق إلا أن يأتى.. ولسوف يأتى في الثامنة كما وعد..عندما يترك الباب ستكون التاسعة بالتمام. (نبيل ينظر في ساعته) .

ثريا : (تئن وقد ظهرت عليها الآلام بوضوح).

الزوجة : (إلى ثريا في لهفة) هل علمت الأوجاع ؟

الرجل : (ينهض واقفا) لا بد من طبيب

عابدة : (هائكة) بل انتظر..(مرهفة سمعها) فأنا أسمع وقع أقدامه إنها خطواته (تلتفت بكل كيانها إلى الباب ألا تسمعون إلى أسمعها .. أسمع خطواته (هائكة) أحييت خطواته (جميع الرؤوس تميل نحو الباب في تصنعت.. صمت تام.. تتخلله أنة صمقة لثريا) (تبيث تكتكة الساعة خائفة أول الأمر ثم تملو وتستمر لحظات فيتجمد خلالها الموقف). (٩١)

ويكون هذا الموقف هو نهاية الحكاية الثالثة ، وليفاجأ المتلقى بعدم حضور الغائب، وإن كان الكاتب قد أشار من خلال الموقف السابق إلى قرب ميلاد الأمل الواقعي الذي لم يظهر بعد ويبتظره الجميع، ليستحضر القضية في ذهن المتلقى بصورة مستمرة ، فوجعله يسأل ماذا أفعل تجاه القضية لو لم يحضر القادم ؟! ولو لم يولد الابن فهل أظل منتظرا ؟

لم اتخذ موقفا إيجابيا تجاه القضية ١٢ وهى سمة من سمات المسرح البريختى - كما أشرت سابقا - القائم على إشراك المتلقى فى القضية المطروحة .

وقبل تناول الظاهرة فى صل آخر يجب الوقوف قليلا أمام انتظار الغائب فى الحكايات الثلاث ضد لجأ الرجل الطبيب إلى انتظار الغائب والاستجداء به عندما فجع لى حاضره وهدد مستقبله ووجد نفسه مجبرا على خوض صراع لا قبل له به ولم يكن من المنتظر أن يأتى الغائب القادر على التناغم مع لغة الغرباء التى لا يستطيع الرد عليها المنطق والحق والسند التاريخى ، فالكلمات وحدها لا تكفى على انتزاع ما أخذ بالقوة ، وأقول إن الغائب لم يكن منتظرا وصوله فى الحكاية الأولى لأن الرجل الطبيب فاجأ الجميع بأن له ابنا مما شكك فى وجوده .

وفى الحكاية الثانية يتضح أن الولد مجرد ورقة "كوتشينة" لا حياة فيها وتنتظر النسخة .. تنظر من بيت الحياة فى أطرافها ، فالرجل لم يمدد لوصول الابن فى الحكاية الأولى وبداية الثانية والتسويد يكون بترتيب البيت من الداخل بزيارة الرطوبة من الجدران والمئلكب عن السقف ، أو بمعنى آخر ألا يكون الرجل وحده منتظرا بل لابد أن يكون معه آخرون يلتفون حوله لدخل البيت ويحتشدون جميعا فى انتظار الغائب المعلق على وصوله أحلام جمعية عامة اشترك الجميع فى صياغتها ، وقبل ذلك لابد من استجماع القوة الذاتية والإيمان بقوة الفرد على تحقيق الكثير ، وهنا يأتى الغائب مؤزرا لمنتظره ، والذي عبق الشعور بالانتظار - كما أشرت - أننا مجتمع زراعى آماله معلقة بالفيضان والحصاد ، وأيضا لأن الأبطال سواء كانوا ينتمون إلى التاريخ أو المسور الشعبية ، أى ينتمون إلى الواقع والحقيقة أو إلى الخيال والحلم كأحمس وصلاح الدين والظاهر بيبرس وعلى الزبيق... وقبلهم الأنبياء كانوا يأتون عادة إلينا عندما يصل الواقع إلى أقصى حالات التردى ، وميلادهم مرتبط بوجود التربة الصالحة لاستقبالهم على الرغم من وجود المظاهر الفاسدة التى يمكن تغييرها باتحاد المنتظر مع المنتظر ، فالأبطال يأتى لتحقيق الرغبات والأحلام الكلمة لا الواعدة على المجتمع ولابد - كما قلت - من تهيئة المكان حتى يأتى المنتظر ، ولعل ذلك يدغمنى إلى القول بأن "جودو" لم يأت لأنه لم يجد فى انتظاره سوى الفراغ والثرثرة وهذا هو الفارق بين الحضارتين - الشرقية للزراعية بما فيها من ثراء روحى وإيمان صيق والغربية بما فيها من فراغ روحى ونسداد أخلاقى .

وبعد تهيئة التربة لاستقبال القادم، لم يعد مطلوبا منه أن يحمل بندقية فقط كما فى الحكاية الأولى بل أصبح المطلوب منه أن يكون حاصل اجتماع اسامة - بطل باب الفتح للكاتب نفسه - مع صلاح الدين أى امتزاج القوة بالفكر القلب والعقل ... الروح والمادة فالمجتمع يحتاج إليهما معا . وإذا جاء الغائب "مجدى" و الابن معا فستحدث أسطورة ناتجة من اجتماع الماضى و المستقبل معا على أرض الواقع فى لحظة واحدة !! وحتى لو لم يأت الغائب فسوف تتحقق الفائدة منه بإطلاق اسمه على ابن ثريا مما يعنى تحويل المهام المكلف بها الغائب إلى الابن المحاط برعاية اجتماعية كفيلة بدفعه إلى تحقيق أحلام الجميع ، وأيضا يكفى أن يتحول الغائب إلى "قوة ميتافيزيقية" أو حلم رومانتيكى دافع للأسرة نحو المزيد من التقدم فى ظل الاهتمام بالمكان و الاهتمام بالزمان -ترتيب البيت والنظر إلى دقائق الساعة- والتكاتف المستمر حول آمال واحدة -على ما فيها من تنوع- مما لا يسمح بوصول الغرباء من الخارج أو الجثث المقطوعة الرأس فى الداخل.

٢ - ٩

من الأعمال التى تناولت نقد الواقع السياسى بعد هزيمة يونيو ٦٧ "المخططين" ليوسف إدريس والتى كتبت عام ١٩٦٩ م ، وفى هذا العمل يبتعد يوسف إدريس عن الدراما بمفهومها التقليدى من حبكة وشخصية وصراع وتطور الخ . معتمدا على الأسلوب التجريدى لنقد الأوضاع السياسية والاجتماعية التى أدت إلى الهزيمة ، ومن المعروف أن التجريد هو المساحة التى ينتهى إليها الرمز فى كل عمل فنى .

والحدث الدرامى فى المخططين يستمد مضمونه الفكرى فى نقاش العديد من القضايا مثل "الديكتاتورية" والنفاق والمليية واتعدام الديمقراطية والانتهازية وتزييف الحقائق وقيام الحاشية بتغييب الحاكم عن الوعى بما يدور حوله بغية تحقيق مصالح شخصية ، وكلها قضايا تتجسد بأملوب درامى يبتعد فيه الكاتب عن المعالجة التقليدية المباشرة - والتى غالبا ما يستخدمها المسرح السياسى - ومن ثم يمكن تصنيف النص ضمن الأعمال التى تنتمى إلى المسرح ذى الإسقاط السياسى ، فهى تهاجم النظم الشمولية ومن ثم فالبطولة معقودة فيها لشخصية واحدة وهى شخصية "الأخ" أو الزعيم . الأخ الذى يكشف زيف الحقائق وبآرائه التى نشرها بين الناس يعلن خلاص البشر فى أى مجتمع من المجتمعات - إذا اختاروا بمحض إرادتهم نظمهم الخاص به ، فالشخصية هنا

ليست بمنهوما التقليدي الذي استخدمه من قبل في "ملك القطن" و "جمهورية فرحات" و "اللحظة الحرجة" وإنما اعتمد يوسف إدريس على تقديم الرمز مجردا لها . اعتمد إدريس المنهج التعبيري . ذلك المنهج الذي يركز على مهمة الأديب ك محرر لروح الإنسان من الواقع التقليدي مستعينا بأساليب فنية متنوعة كالصور المرئية والشرائح وغيرها .

ومن ثم جاءت مسرحية المخططين دراما فكرية مجردة لا تعتمد على بناء الشخصية أو على إثارة المشاعر - مثلاً فعل في اللحظة الحرجة - وتبتعد عن مسرح العبث وعن المسرح الأنطباعي وعن مسرح المنقشة التي ترتدى ثوب الدراما - كمسرح برنارد شو مثلاً - وتعد "المخططين" استكمالاً لمحاولات الكاتب التي نادى بها في بداية الستينيات في مجموعة مقالاته "حو مسرح مصري" والتي تقوم على الاستفادة من بعض أشكال المسرح الشعبي بهدف تأصيل تقاليد المسرح في التجربة المصرية ، وقد بدأ هذه المحاولات عملياً بالقرافير التي كانت بمثابة الخطوة الأولى نحو التطبيق العملي لنظريته، وفي "المخططين" ينحى إدريس الدراما التقليدية جانباً ويلجأ إلى نمط يشبه إلى حد كبير القصة الشعبية البسيطة التي تتوالى فيها الأحداث بتلقائية غير ملتزمة بقواعد معينة.

وقبل رصد ظاهرة الانتظار في النص يجب إلقاء الضوء على الشخصيات محلولا تفسير رموزها فالشخصية المحورية في العمل هي شخصية "الأخ" ، تمر هذه الشخصية بأزمة نفسية ومحنة وجدانية عاصفة - شأنها شأن الشخصية المحورية في المسرحية التعبيرية - ومحنتها تتلخص في التناقض بين ما ينادي به وبين ما يطبقه من حوله من المنتفعين حيث هو يريد شيئا وهم يريدون شيئا آخر ولأنهم قوة مؤثرة في الجماهير - لأنهم في احتكاك مباشر معهم - فهم أكثر تأثيراً منه " والأخ " هنا يرمز لزعيم الثورة "عبد الناصر" أما من يحيطون به فهم مجموعة من الأنماط الغريبة ذات الأسماء التي تحمل رموزاً - "أهو كلام" ، "فوكة كعب" ، "د. ع الريق" ، "٥٦ غريبة" ، "طعمية" ، "الماظ" ، "ر.م.ا" رئيس مجلس الإدارة - وهم جميعاً يحيطون بالزعيم ويرتلون أفكاره وآراءه، ومن ثم فهم رموز للحاشية التي ضللت الزعيم وخدعته وخدعت الجماهير الأمر الذي قاد البلاد إلى الكارثة - هذه الجماعة أطلق عليها فيما بعد اسم "مراكز القوى" .

والانتظار في النص يتمثل في تشكيلين وكلا الشكليين يرتبطان بالقضايا السياسية ، الشكل الأول هو انتظار الزعيم ثمرة تطبيق نظريته التي نادى بها والتي ستحقق السعادة للبشر، والثاني هو انتظار جماعة المنتفعين تحقيق المزيد من مكاسبهم للشخصية - في

ظل نظريات الزعيم التي يطبقونها على طريقتهم وتغيب الشعب عن الوعي وخلق هوة
سحيقة بينه وبين الزعيم . والشكل الأول يرتبط بالمستقبل بينما يرتبط الشكل الثاني
بالماضي ولا يتعداه ، الشكل الأول يمثل محاولة التغيير عن إيمان بالتجربة والخطأ
والشكل الثاني يمثل الثبات وعدم التحول . والضحية في الحالتين هو للشعب .

تبدأ المسرحية بانتظار الحاشية [أهو كلام - فرقة كعب - د. ع الريق - طعمية]
حضور "الأخ" الذي دعاهم لاجتماع طارئ ولم يحضر، بدأ القلق يساورهم وقد جاءوا
جميعاً إلى مكان الاجتماع متكرين في صورة أنباء - في زى يشبه رسم الجنه أو شهادة
الاستثمار، على هيئة سيارة "توييس" نقل عام - في ملابس مهلهلة - في ملابس أنيقة...
الخ- ولعل هذا التكرار يقصد به أنهم يمثلون وزارات أو هيئات مختلفة كذلك قبل التخطيط
القادم من قبل الأخ .

فرقة كعب : اسمحو لي بقي .. أنا قربت أفزق .. قربت أطلق .. الساعة بقت تسمعة
وربع ولمسه ملجاش .

٥٦ غربية : قربت وأنا فرقت بجى خمسين مرة .

د. ع الريق صبركم بالله صبركم بالله .

طعمية : الصبر بيضرب نار والناس باينه والصاب يومه صير أعصر من يوم
القيامة .

٥٦ غربية : طب مش تقولولي يا اخوانا اين الحكاية فيها صبر كان زمانى شوفت الوليه
الجديده، الوليه حلوة والله لمسه شيباب.. مراتي القديمه نفسها تربل
عليها..وبنت من عيله.. بنت خالة مدير قلم الحجاب في وزارة المالية لازم.

فرقة كعب : مش معقوله ..

أهو كلام : وتاعيين نفسكم ليه ؟ الغايب حجته معاه .

فرقة كعب : أمال أخ ازاي ؟ أخونا يعنى أبلنا قدامنا ، والا الأخوة كلام وبس ؟ ايه يا
جماعة ما تقولوا .

٥٦ غربية : لا يا عم .. أنا لفضلية هنا وفرمل ، أنا ما ليش في الكلام و

شغل الكلامنجية اللي زيكم، إنما إحنا اللي بنفرمل تيت (صوت فرامل

حادة) .

فرقة كعب : انتو مفروض تزولوا السرعة يا ٥٦ غريبة ، تنوسوا بسنزين ع الأخر
تفرقوا ، طرقتوا بلى

٥٦ غريبة : ما الفرقة علي ودنه بس بنتلحم ثاني وأهي ماثية .

فرقة كعب : هو ايه اللي ما شية ؟

٥٦ غريبة : بطلنى .

طعمية : يا بخت من نفع واستنفع ، يا حسسة على اللي حب ولا طالشي ، جابوا
المروسة لقوا الحريس غضبان . انت فين يا عريس. (٩١)

والحوار السابق يلقي الضوء - من خلال الانتظار - على تفكير الشخص ووجهة
نظرهم لى " الأخ " أثناء غيابه ، ويمكن استعمار القهر الذي يقعون فيه نتيجة لتسلط الأخ
وانفراد بصنع القرار .. يؤكد هذا الشعور وصول الأخ إليهم من سقف المسرح (سوفيتة
المسرح) . ويبدو الأخ - منذ اللحظة الأولى لظهوره - شخصية متسلطة ، الأمر الذي
يدفع الحاشية للنفاق والمداينة مما يعطى انطبعا بأن أساس العلاقة بين الأخ والحاشية
أساس فاسد قائم على ترديد الشعارات دون مناقشة أو تحليل .

الأخ : إنت مش عارف إن ميدان الأول هو إلغاء إن كل واحد يعمل نفسه زي
ما هو عليز ؟

د.ع الريق : دا بس عشان الأمن يا فندم .. عشان الأمن خطأ يا فندم.. خطأ مجرد خطأ
مش ح يتكرر أبدا

الأخ : والخطأ يتصلح حالا .

د.ع الريق : حالا يا فندم .. حالا . حالا .. متخططين كما كنت . (٩٢)

تلمس الحاشية حريتها الشخصية في ظل غياب الأخ ، حيث يرتدون ما يريدون
من الملابس التي تلائم طبيعتهم ونسباتهم ، وفي ظل وجود للأخ يرتدون زيا موحد
مخططا بلونين فقط الأبيض والأسود ، ولعل الكاتب يريد الإشارة - عن طريق هذا الزي
الموحد - إلى النظام الشمولي وشعاراته عن المساواة والعدالة الاجتماعية ... الخ . يجسد
نفاق الحاشية " فرقة كعب " ومن المفارقة أنه الوحيد الذي كلن يوجه النقد للأخ أثناء
غيابه .

الأخ : بقى حضرتك كنت بتأبني على غيابه .

فرقة كعب : (بصراخ مفاجيء) أنا ؟

الأخ : أخرس خالص .

فركة كعب : ما هو مش معقول كده أنا لازم أتكلم . مقدشني أخسرس أبدا . بقى أنا أقول إن أخاوتك تأخرت . دانا متعلم يالستاذنا وعارف إذا كان تأخير الناس عيب فتأخيرك أنت شرف هو ناس زينا يستاهلوا كل أخاوتك ؟ ولا تأخيرك دا معناه إن أخاوتك تتأزلت وفكرت فينا وبعدين مسألتش ... إحنا نطول نوصل للدرجة دي ؟ (٩١)

والحوار السابق يوضح أبعاد العلاقة بين " الأخ " وبين " الحاشية " فهي تقوم على التجسس من قبل الأخ حيث يعرف كل ما يدور بينهم أثناء غيابهم مجسدا بذلك مفهوم الدولة البوليسية - حتى على الحاشية - وتقوم على النفاق المبالغ فيه من قبل الحاشية !!، ويمتد موقف اضطهاد الأخ لفركة كعب وهو موقف لا يخلو من الكوميديا ينتهي هذا الموقف بمعاينة " فركة كعب " أمام الحاشية " تقف هنا ووشك في الحيط، وتقلع هذموك خالص ما تلبسهمش إلا في الفصل الثاني " الأمر الذي يدفع بقلي أفراد الحاشية إلى المزيد من النفاق . ويتضح الانتظار في هذا الحوار بين الأخ والحاشية حول تعميم فكرة الحكم الشمولي لتشمل كل أنحاء العالم .

الأخ : اجتماعنا الليلة يا اخوانا مش أول اجتماع ، بقالنا سنين وسنين بتجتمع . إنما ده أخطر اجتماع . عارفين ليه ؟ لأن ده هو الاجتماع الفاصل . الاجتماع اللي حينقلنا من تحت الأرض ل فوق الأرض، من السرية للعامة، من إيمان مخبيته في صدورنا إلى مبدأ مفتوح ومعرض لكل الناس تؤمن بيه.

أهو كلام : لازم العالم يتحدد ويخطط ، لازم الإيمان يحدد كل حاجة حتى نفسه . كل شيء يبقى واضح ومفهوم وسلميم الأبيض أبيض والأسود أسود.

فركة كعب : (وهو يواصل خلع ملابسه) ..سك العالم يخطط أسود وأبيض ، ما فيش فيه للإنسان إلا فكرة

طعممية : قدامك سكة منفر ، والمفر للقم ، والقمر رايح للشمس ، والشمس طالعة في الليل، والليل قوي أقوى من النهار والنهار في الشتاء قصير .

الأخ : فعلا، لاداعي للإصراف في التناول، فالطريق طويل والرحلة تبدأ بخطوة، والليلة خلوتنا الكبرى، الليلة الخطوة الفاصلة. (٩٢)

والانتظار في الحول السابق واضح ، فالأخ ينتظر تعميم مبادئه في كل أنحاء العالم والحاشية تؤيد دون أية اعتراضات ، وتمثل الخطوة الكبرى في الاستيلاء على مؤسسة السعادة الكبرى " الميم -سين- كاف " وقد استخدم الكاتب في عملية الاستيلاء على المؤسسة منهج "براند يالو" المسرح داخل المسرح ، فقد جعل جماعة المخططين يصطفون بين الجمهور -الذي يمثل للشعب - لكسر الإيهام المسرحي أو الحائط الرابع ، فالمخططون جماعة من قلب الشعب ويبحثون عن سعادة للشعب . وهذا ما يتم في الفصل الثاني ، وقد يمكن ملاحظة الانتظار بشكل أواخر في هذا الفصل أثناء عملية الاستيلاء ، حيث يشير الكاتب من بين اشاراته لذكور غرفة سكرتير رئيس مجلس الإدارة إلى حكمة الصبر (الصبر مفتاح الفرج) المعلقة على الحائط ، ثم يتضح الانتظار في أسلوب التعامل لرئيس مجلس الإدارة (ر.م.ا) عندما تواجهه مشكلة فتلجأ مباشرة إلى "اليوجا يامك ر.م.ا : ... تتضايق تشتم فتستثم فتتضايق أكثر وهلم جرا ... أنا مش كده.... أنا لما أضايق أضحك، أطق وأنا بابتسم ، ابقى سامع الكلام نازل زى الطوب على ناوخي وأنا باحلق في أعلى أبراج السعادة. لولا اليوجا دي كان زماني موظف درجة تاسعة. (٩٦)

عمالية "اليوجا" نفسها عالية لانتظار ، وهذا الانتظار هو أسلوب مؤسسة السعادة الكبرى قبل الاستيلاء عليها من قبل المخططين ، وهي لا تمهم في أية سعادة تذكر إذ إنها تهدد كل ميزانيتها في شعارات جوفاء وإعلانات في الصحف والجرائد ، هذه الإعلانات تبيع للعلن الوهم على أنه سعادة !! ومن ثم يستولى "الأخ" على المؤسسة بدعوى نشر مبدأ التخطيط الذي سوف يقدم للسعادة لكل البشر !! ويلجأ في عملية الاستيلاء إلى كل الوسائل المشروعة وغير المشروعة -من جنس وإرهاب- فيرميل فلقنة المينما "المباط" . لتفري رئيس مجلس الإدارة -بوسائلها الخاصة- حتى تتولى منصب سكرتير المؤسسة وعن طريقها يستولى المخططون على عدة مناصب هامة في المؤسسة . ثم يتدخل الأخ ليخلع رئيس مجلس الإدارة ويتولى الرئاسة معلنا أسلوبه الجديد في إدارتها.

الأخ :..... دا حنا ح نهد المؤسسة المزيفة دي ونبنوها من جديد، من م.س.ك مؤسسة السعادة الكبرى حا نخليها م.س.ح مؤسسة السعادة الحقيقية. وأنت اللي بنتيها واللى بنى حاجة مش ممكن يهدا أبدا. دي عايزة واحد تاني خالص ، فهم جديد يشتغل بطريقة جديدة .

ر.م. : أنا فى عرضك .. ادنى فرصة .. أنا ظنيك .. (٩٧)

يتلخص أسلوب الأخ الجديد فى التصميم بدلا من التخصيص وهذا يتناسب على رأى- مع تفسير رمز "الأخ" فى العمل، وموافقة "الأخ" على تشغيل رئيس مجلس الإدارة السابق بأسلوبه القديم المخالف لأسلوب المخططين كان أحد الأخطاء التى أهدت التجربة على مستوى الدراما وعلى مستوى الواقع. يرسل الأخ أفراد الباشوية إلى جميع أنحاء العالم لنشر مبادئه -مبادئ المخططين- ويظل الأخ طوال الفصل الثالث منتظرا ماتسفر عنه هذه المبادئ بعد تطبيقها والتى تمثل فى جملتها المبادئ الاشتراكية...وتبدو شخصية الأخ -فى أثناء هذا الانتظار- شخصية مهمومة داخلها إحساس بالهزيمة - هكذا بلا مبررات دراسية داخل النص !!

فهناك هزيمة فعلية يتهرب إدريس من إعلانها ولكنها تستبطن من أحداث الواقع الزاكن حيث فشلت هذه المبادئ على مستوى التطبيق وقد استغلها هؤلاء المحيطين بالأخ استغلالا تاما لتحقيق مآربهم الشخصية ومن ثم أدى كل ذلك إلى الهزيمة ، فقد شاب الأخ!! وانقلب ضد الأفكار التى وثق فيها وعمل على نشرها فى أنحاء العالم، فالإحساس المرير بالهزيمة أثار قلقه وحيرته من أجل البحث عن الحقيقة وتعريفها، ومن انتظار إلى انتظار يميز .

الأخ : عايز الحقيقة .

الماظ : وفيه حقيقة أكثر من كده ؟ دى أرقام وعمر الأرقام ما تكذب أبدا.

الأخ : بس الحقيقة أقوى.. إبت نامية إننا معافين الناس من رسم الجواز بمناسبة العيد.

الماظ : ولو.. لومش فرحانين مش حايفكروا فى الجواز خالص .

الأخ : الناس طول عمرها بتجوز ، فرحانين ، زعلانين ، دامش مقياس.

الماظ : امال اية المقياس؟

الأخ : مش عارف . (٩٨)

والحقيقة التى يبحث عنها "الأخ" ويريد: تعريفها تتعلق بالناس ، هل استطاع إسماعهم ؟ هل أدى التخطيط إلى إسماعهم؟ أم إنهم لايزالون تعساء!! حيرة وقلق وانتظار، لىالى طويلة من الأرق والصراعات النفسية والكوابيس .

الأخ ... زهقت خلاص من كتر ما اكلمت وسمعت لوحدى، من اللبالي التى قضيتها أسأل نفسى واعصبرها وأقول.. أنت كنت عايز تسعد العالم بجد ولاكنت عايز تخططه

عشان تحكمه وتبقى الزعيم؟ بقالى سنة عايش لوحدى ، كابوس مخيف رعب غريب. ياما ضحككت على نفسى وقلت لها : وياه أهمية الحقيقة مادام التخطيط نجح والناس مبسوطين، وانت الزعيم دخلت التاريخ وعمرك ماحا تخرج منه ؟ دى أهم حقيقة تحطها قدام عينك. وأحياناً أقوم من النوم مفسزوع، أحس إنى كذاب، إنى حابئدى أكذب، إنى حاشوف حاجة وحاقول حاجة ثانية ، وأنا مش بكدة، أنا بشرت بالتخطيط لأننى كنت مآمن بيه ، كان هو الحقيقة الوحيدة قدامى وأى حاجة ثانية كذب... تضليل (٩٩)

"والمنولوج" السابق يبين مدى الحيرة والقلق والصراع الذى يدور فى نفس الأخ ، ويمكن ملاحظة الانتظار ، أو استئماره من خلال الموقف العام لشخصية الأخ كما دل عليها المنولوج السابق .

يفضح الأخ من حوله، كإفرا بمبادئه ، واصفا إياها بأنها خدعة كبرى عاشها الناس تأليها للبطل المعبود-أسهمت الحاشية من المخططين فى ترسيخ هذا المفهوم - فأصبحت مأساة فى نظر الأخ ولابد من إزاحة الستار عن تلك المبادئ التى كفر بها بعد إيمانبة العميق بها فى البداية فلا بد من التراجع عنها ولكن هذا التراجع غير مستحب لدى أفراد الحاشية بعد أن حققوا مكاسب شخصية من وراء هذا الأفكار أبسطها التآلق والنجومية فى مواقعهم.

الأخ : مؤسسة السعادة الحقيقية، بس مش للناس، ليكم انتو. واضح جدا إنكم سعدا ومبسوطين وموزعين مناطق النفوذ وكل شئ رائع وجميل فى نظركم. حدش منكم سأل نفسه هل السعادة الحقيقية اتحققت للناس؟ هل الناس سعدا فعلا ؟ دى عندكم مش مشكلة، إنما عندى أنا هى المشكلةلازم نغير الأبيض عندكم الأسود، لازم نغير بثورة ولازم نثور على الأبيض والأسود لازم. (١٠٠)

وكانت هذه الثورة صعبة على حاشية المخططين "إحنا زي الدنيا مع التخطيط اتولدنا وإذامات حانموت معاه ، واهو إحنا خلقناه واتخلقنا معاه " ولا يملك الأخ مواجهة المخططين ، فيقرر النزول إلى الناس بنفسه.

الأخ : ياخسارة كنتو متمردين على أوضاع دلوقتى اتوافقنا معاها. أهو كلام : اتوافقنا طبعاً مع الأوضاع اللى حفيانا واحنا بنحلم بيها. جريمة ياناس إننا نتوافق فى الوضع.

٥٦ غريبة : ياعم الله يرضى عليك، للناس عايضة تعيش.

ر.م. ١ : (فجأة) ولاننت كمان تعرف الناس.. اسمع.. انتت عايض تروح للناس..

عايز تروح لهم... مبيوه... مبيوه يروح للناس مبيوه. (١٠١)

إن خطأ مجتمع المخططين لا يكمن في فكرة التخطيط نفسها .. وإنما في القائمين عليه.. من الذين تحولوا إلى جماعة منتقمين بالتخطيط.. وليس الحل هو رفض المبدأ- ولا القول الأجوف إن المبدأ على صواب والتطبيق دائماً على خطأ - وإنما في إيجاد الحلول للتطبيق الصائب للمبدأ الصائب [(١٠٢)

يقرر الأخ النزول إلى الناس، فيجدهم يرددون مبادئه القديمة عن ظهر قلب... فيعود مرة أخرى ليعلم رأيه في التخطيط ويعترف بخطئه القديم ولكن الحاشية كان نفوذها لدى الناس أقوى، وسيطرتهم على عقولهم أكثر، فيضيع صوت الأخ وسط أصوات الحاشية وتنتهي المسرحية بموقف يدل على استمرارية الانتظار.. انتظار الأخ.. انتظار الحاشية.. وانتظار الشعب ، وينتهي الموقف على صورة كبيرة للأخ مضاعفة بالكشافات، وجماعة المخططين يتجهون نحوها في ضوء خافت يتطلعون إليها يرددون كلمات التمجيد والتفخيم للصورة تاركين الأخ على كرميه في الظلام بينما تسدل الستار ... (انتت معجزة العصر وكل عصر.. زعيمنا وقائدنا .. ومعلمنا .. ومثلنا الأعلى وما نحنا البركة.. وحبيبنا وحبيب الدنيا لأبد الأبدین) (١٠٣)

٢ - ١٠

في عام ١٩٧١ كتب على سالم مسرحية "غاريث مصر الجديدة" وذلك بعد مسرحيته "إنت اللي قتلت الوحش" والتي انتقد فيها الواقع السياسي والاجتماعي بعد نكسة ٦٧ محاولاً التخفي وراء أسطورة أوديب ولا علاقة بين "أوديب الأسطورة" و"أوديب" على سالم لا من قريب ولا من بعيد اللهم فكرة الوحش الذي يهدد المدينة فيقتضى عليه أوديب ويتزوج جيوكاستا ويتولى حكم طيبة، فينزل في معمله الخاص ويحمل لطيفة مخترعات الحضارة الحديثة من [هاتف ومذياع وتلفاز الخ] ولكن دورة الحكم من حوله تسيطر على الطريقة المعتادة ، مدير الجامعة ، مدير الشرطة ، رئيس الكهنة يستغلون أوديب ويحكمون فيضنتهم على الشعب حتى يسجد بين يدي أوديب وأما أنه من نسل الآلهة !! حتى يظهر وحش جديد يهدد المدينة فيكتشف أوديب خطأه، وهي نفس الفكرة التي ألحت على كتاب المسرح المصري بعد ٦٧. وتنتهي المسرحية على حكمة ترزياس

حكيم طيبة لتعبئة الناس ضد الخطر المحدق بهم لأن طيبة ملك لشعبها وليست ملكا لحاكم.
وتبدو ظاهرة الانتظار في النص واضحة جلية -بحكم الفكرة القديمة- تحصل سمات
الظاهرة كظاهرة سياسية بعد هزيمة ٦٧ .

أما مسرحية " غلاريت مصر الجديدة " فتبدو فيها الظاهرة أكثر وضوحا لأن بناء
المسرحية يكاد يقوم عليها كاية وهذا الذي دعنى للوقوف عندها.

يتناول العمل ما كانت تقوم به السلطة، لو ما أطلق عليهم مراكز القوى أو زوار
الفجر وما كانوا يمارسونه من اعتقالات وتعذيب وإرهاب لرجال الفكر والسياسية
المعارضين لسياسة الدولة وللنظم الديكتاتورية بل إن الكاتب يجعل هذه الممارسات تتمدى
حدود رجال الفكر والسياسة إلى عامة الناس تسميقا للقول الداخلي للإنسان المصرى .
وعنوان النص واضح الدلالة " غلاريت " بكل ما تحمله الكلمة من إحياءات و " مصر
الجديدة " بما فيه من رمزية مباشرة وواضحة .

تدور أحداث الفصل الأول فى قسم ثنى بوليس مصر الجديدة " ولقسم قسم غير
تقليدى، تبدو فيه مظاهر الحضارة - مغروش بالسجاد الفخم والمقاعد والزهور منتشرة فى
كل مكان- ملمور القسم شاب فى الخامسة والثلاثين يجب صله ، نجح تماما فى القضاء
على الجريمة فى " مصر الجديدة " وما هو الآن ينتظر جائزة للدولة ودرع الأمن
والطمأنينة المطلقة بعد ساعة واحدة فقط ، فعين تنق الساعة الثانية عشرة تكون قد
انقضت ثلاث سنوات كاملة ولم تحدث جريمة من أى نوع فى الحى ... يحضر صديقه
"مصطفى" الصبى يريد إجراء أحاديث معه ، وإعداد برنامج إذاعى عن حفل التكريم
الذى سينال فيه الملمور النرج والجازة.

مصطفى : بصراحة يا قدم ... انت صلت حاجات عظيمة فعلا .. ثلاث سنين ودفاترك
ما تسجلش حادثة واحدة فى مصر الجديدة

الملمور : اسمك الخشب يا مصطفى .. اسم ما كلوش ثلاث سنين ، اسمه ساعة ..
الساعة تتأخر بالضبط يبقى مر ثلاث سنين على آخر حادثة .

مصطفى : معجزة .

الملمور : أبدا ، لا معجزة ولا حاجة، مفيش معجزات فى النصف الثانى من القرن
العشرين المسألة مسألة إيمان وعمل .. شغل .. تعب ..

مصطفى : تمبت انت قوى ياقدم

المأمور : مثل قوى ، أنا حظى كان كويس .. الثلاث سنين اللى فاتوا كانوا آخر راحة، لكن قبل كده، تعبت .. تعبت قوى. قبل كده ، تعبت ..كنت لسه جاي من بره. (١٠٤)

ومن خلال الحوار السابق يمكن ملاحظة الانتظار ومدى إسهامه فى التعريف بالشخص، وتهديد للأحداث القادمة، كما يمكن للمتلقي المقارنة بين عهدين مرت بهما حالة الامن - قبل ثلاث سنوات وبعد ثلاث سنوات - يتواصل الحوار بينهما وكله يدور حول المعاة المتبقية وانتظار مرورها حتى يتحقق حلم المأمور - ثلاث سنوات كاملة بدون جريمة وتكريم الدولة له - وحلم مصطفى المتمثل فى سبق صحفى وعشرين جنيا أجرا عن إعداداته للبرنامج .

ولكن مرعان ما يسفر خط الصراع الرئيس فى العمل عن نفسه بدخول د. سهير " أستاذة المنطق بكلية الآداب مبلغة عن إختفاء زوجها د . أحمد أبو الفضل " أستاذ القانون بكلية الحقوق جامعة القاهرة فى ظروف غامضة يحاول المأمور وصديقه الصحفى إقناع الدكتورة بتأخير البلاغ لمدة ساعة أو حتى نصف أو ربع ساعة مصطفى : ...دفاتر القسم لازم تفضل نضيفة لحد الساعة اتناشر وخمسة .. ويكده يبقى فات ثلاث سنين من غير حوادث ويعدين الدفاتر حاتروح الوزارة وبكرة بالليل الرائد حسن عبد السلام ياخذ جائزة الدولة ودرع الأمن والطمأنينة المطلقة .. مطلوب من حضرتك انك تيجى تعملى المذكرة الساعة واحدة .

المأمور : أو اتناشر ونصف .. أو اتناشر وربع ؟

د . سهير : أنا أمفه قوى .. جيت فى وقت غير مناسب .. بس كل الحاجات دى .. ما تقنعيش إنى أستنى للصبح ، اتفضل لو سمحت خذ أقوالى واكتب المذكرة وادبنى نمرتها . (١٠٥)

يصبح تصميم د. سهير على الإبلاغ أحد عوامل التوتر فى شخصية المأمور، فيصبح فى صراع داخلى بين الواجب وبين تحقيق مكسب ذاتى - الجائزة - فاختار القيام بواجبه فى النهاية. يحاول التراجع مرة أخرى ذلك عندما لا يصدق الظروف التى تمت فيها حادثة اختفاء الزوج حيث تخبره د. سهير بأنه اختفى منذ ساعة وتم ذلك فى ظرف ثانية واحدة وهو فى غرفة النوم حيث انطلقا للنوم ثم اختفى !!

د . سهير : .. أنا يهمنى إنكم تصدقونى ، وترجعوا لى جوزى....

المأمور : اطمنى .. حاتكوني مبسوطه .. حار جمهولك .. ومش حاتكتفى بكده حاعمل لك محضر بلاغ كاذب وإزعاج للسلطات .. وما تفكرش إنك عشان أستاذة في الجامعة حاتهنيني..أنا لا يمكن أسبح بعيت من النوع ده يحصل فى مصر الجديدة . (١٠٦)

يعكس الحوار السابق الحيرة والقلق عند د. سهير وعند المأمور على السواء.. الأولى تنتظر اتخاذ رد فعل إيجابى من قبل السلطة المختصة تجاه حادثة اختفاء زوجها والعمل على عودته سالما "لكارثة مش إن جوزي يختفى.. الكارثة إنك مش مصدقنى..وبالتالى مش حا تعمل حاجة عشان يرجع "والثانى تتمثل حيرته فى طريقة الاختفاء ومن ثم لا يصدقها الأمر الذى يستدعي بدوره ماكان عليه قبل هذا البلاغ حيث انتظاره الحصول على الجائزة بعد أن كان قاب قوسين أو أدنى منها. تنتهى هذه الحيرة وهذا القلق ويحسم الصراع الداخلى عند المأمور فى نهاية هذا المشهد- الأول-حيث يدخل العريف حسين حاملا إشارات هاتفية عديدة من أماكن متعددة مفادها اختفاء العديد من الناس فى أماكن متفرقة بنفس الطريقة !! الأمر الذى يصيب المأمور بالذهول.. ثم يندق جرس الهاتف، فيرد المأمور.

المأمور : ألو .

الصوت : الرائد حمن عبد السلام مأمور قسم ثلثى مصر الجديدة ..

المأمور : أيوه أنا حمن .

الصوت : سيب القضية اللى فى إيدك..مش حا تعرف تعمل فيها حاجة..إنت مش قننا.

المأمور : مين اللى بيتكلم ..ألو.. علق النمرة دى يا حمين.. ألو .. مين اللى بيتكلم .. مين اللى بيكلم.(١٠٧)

وبهذا التحدي السافر - كما هو واضح من الحوار السابق - يكشف خط الصراع الرئيس فى العمل عن نفسه تماما ... ليصبح الصراع بين قوتين إحداهما تعرف كل التفاصيل عن الأخرى ، والثانية لاتعرف شيئا عنها الأمر الذى يجعل الانتظار مستمرا فى المشهد الثانى .

المأمور : دكتور سهير ... بقى لك هنا كثير .

الدكتورة : لا أبدا ... أنا لسه داخلة ..

المأمور : الظاهر أنا نمت وأنا قاعد .. مفيش أخبار عن الدكتور أحمد ..

الدكتورة : أنا جاية أسالك ..

المأمور : اشمعنى أنا..(بحزن) .. ليه الناس بتفترض إني عارف كل حاجة كل شويه ولحده ست تسألني عن ابنها أو جوزها..بصبي (يأخذها للنافذة) شوفسى كام ولحد قاعدين على الأرض.^(١٠٨)

وبهذه الصورة تنتقل القضية من حيز الخصوصية -اختفاء د. أحمد أبو الفضل- إلى حيز العمومية حيث اختفاء العديد من الناس من مختلف الطبقات..ونظرا ثقة الناس في الرائد حسن عبد السلام بالذات أصبح الجميع يعلقون كل آمالهم في عودة ذويهم المختفين عليه .. الأمر الذى يشعر المأمور الشاب بنقل المسؤولية الملقاه على عاتقه .

د. سهير : أوجاز عارفين إنك الوحيد اللي حاسا عدهم

المأمور : هو ده اللي بيعذبني .. خايف لما وصلش لحاجة .. والسئات دي عدها بيكثر .. بالليل بحلم بيهم .. بيكتروا .. ويملوا الشوارع قدام القسم يحاوطوا القسم .. ويكتروا ... وملوا شوارع مصر الجديدة .. ستات كتيرة قوى آلاف .. قاعدين على الأرض ساكتين ..بيستوا.....^(١٠٩)

ويمكن من الحوار السابق ملاحظة الانتظار بشكل أو بآخر سواء على مستوى عامة الناس أو على مستوى الشخصية - المأمور . وهذا بدوره يدفع خط الصراع حثيثا إلى الأمام ، فيقرر المأمور أن يشكل لجنة لبحث هذه المشكلة مكونة من [د. سهير عن الجامعة - د. منسى عن كلية الطب - المهندس الإنشائي عن إدارة الغاز والكهرباء ، د. أبو العنين عن وزارة البحث العلمى- خبير عالمي فى الالكترونيات والكهرباء] . تتعقد اللجنة لبحث المشكلة .. وللأسف لا تهتم سوى بمصالح شخصية بحتة بعيدا عن المشكلة فيما عدا الخبير الذي لا يؤمن بالمفاريت ولا يؤمن بغير العلم !!

المأمور : (متمالكا أعصابه) ... أنا آسف ياباشمهندس .. مؤسسة الفا والكهرباء مالهاش دعوة باللى بيحصل .. انتم مش غلطانين فى حاجة أبدا .. أنا جايك عشان تساعدنى .. تدينى معلومات عن الكهرباء..لكن اتضح إنك ما عرفش تفكر إلا فى رئيس مجلس الإدارة القديم والجديد .. أرجوك سئينا إحنا متسكرين قوى .. وسبب لنا الخير يساعدنا .^(١١٠)

يقترح بعض أعضاء اللجنة ، الانتظار كحل ، بينما يرفض المأمور ذلك نظرا لأهمية القضية المطروحة.

مصطفى : اعتقد الدكتور أبو العنين مندوب البحث العلمى ' يقدر ' يقول لنا رأيه .
د.أبو العنين : مش مسألة رأيي .. أنا مسأ أقدرش أقول رأيي إرتجالا .. لا بد
من عمل أبحاث .. وإحنا ما أقدرش نعمل أبحاث إلا بعد يوليو ...

د.منسى : اشمعنى ..
د.أبو العنين : عثمان الميزانيسية الجديدة .. حاتبلغ لنا فى نصف
يوليو تقريبا .. ونقدر نشغل من أول أغسطس .

د.منير : مفيش عندكم فلوس خالص ؟..
د.أبو العنين : فيه بس كلها مخصصة لأبحاث أخرى
المأمور : أنا مسأ أقدرش استنى لحد أغسطس والحوادث دي بتحصل كل يوم
والمئات قاعدين لي ييمستوا رجالتهم .. كل الأبحاث اللي عندكم تتوقف وكل
الباحثين اللي فى الوزارة واللى فى المركز القومى للبحوث يتفرغوا
للظاهرة دي .

د.أبو العنين : مش ممكن .. فى الحالة دي حانخسر مبالغ كثيرة بنصرف منها بقى لنا
انتاشر سنة على دودة القطن وعلى قشر البصل والرجلة والخيار .
المأمور : الخيار يقدر يمستى هو وقشر البصل .. بس أنا مقدرش استنى .^(١١١)

ولا يخفى مانى الحوار السابق من إشارات تنقد التقيد بالروتين فى أسلوب كوميدي
ساخر يبين مدى أهمية القضية المطروحة عند كل شخصية من الشخصوس داخل العمل .
ينتهى الموقف بطرد د.أبو العنين من اللجنة ليلحق بالمهندس الإنبائى لتقتصر اللجنة على
(مصطفى - د.سهير - د.منسى - الخبير - المأمور) وبينما هم يواصلون مناقشتهم
يدخل 'عبده الفلكى ' محرر باب الحظ فى جريدة الجمهورية ليبلغ عن حادثة اختفاء لـما
تقع ... حيث إنه أصس بأنه [حاخقتى يوم الخميس اتلى هو النهارده .. أرجوكم ..
احمونى والنبي .. أنا فى عرضكم]^(١١٢) .. لا يقف الأمر عند هذا الحد .. بل تأتى مكالمة
هاتفية فى نفس اللحظة من أسبوط تعلن مزيدا من التحدي للمأمور .

صوت رجالي : ... إحنا حزنناك وقلنا لك سيب القضية .. مش علوز تسمع الكلام ليه
مفيش فائدة مهما تعمل ... الأكدنى للى قدملك حاخقتى .^(١١٣)

تحدي صارخ .. يجعل خط الصراع فى ارتفاع مستمر ، فالمأمور يتخذ كل
الاحتياطات اللازمة حتى لاتتم هذه الجريمة فى وسط قسم البوليس ، وهذا يعنى انعدام

الامن بصورة تامة ، فيستعين بالخبير الأجنبى حتى لا ينقطع التيار الكهربائى وتطفأ الأنوار
وهى العملية المصاحبة لكل عمليات الاختفاء السابقة .. والموقف كلسه موقف انتظار
وترقب يتوتر فيه الشخص- بلا استثناء - هذا التوتر بدوره ينعكس على الموقف ككل.
يصل الصراع إلى نقطة الذروة عندما تأتى مكالمة أخرى للمأمور من باريس !! على
إثرها يخفق الفلكى "عبده" ومعه "الخبير العالمى" فى الكهرباء . فيصاحب المأمور
بحالة هستيرية وينتهى المشهد الثانى بهذا الموقف الذى يمثل نقطة تأزم قصوى -ذروة-
بالنسبة لخط الصراع حيث تقتحم القوة الخفية قسم الشرطة نفسه وتنفذ كل تهديداتها بالفعل
مخرقة كل احتياطات الامن التى قام بها المأمور على مرأى ومسمع منه !! وهذا يعنى أن
هذه القوة الخفية تملك الكثير من الوسائل لتحقيق ما تريد وقما تريد !! سواء على مستوى
الدراما ، أو على مستوى الواقع .

فى الفصل الثانى يتحول انتظار المأمور إلى انتظار عام -إن صح التعبير-
الجميع يبحثون عن يقفون وراء هذه الظاهرة -ظاهرة الاختفاء- ولا سيما أنه لا توجد
عوامل مشتركة بين المختفين (استاذ جامعى - فلكى - كمسارى - عامل الخ)
سوى أنهم مرحون وجميعهم يرتدون أحذية مقاس أربعين !! وهذا - فى نظرى - يعنى
تمنيع القضية من قبل الكاتب ربما لى يفلت من الرقابة ، أو لىضفى على النص لمحات
كوميديا - وهو شهير بذلك فى معظم أعماله - وإن كنت أميل إلى الاحتمال الأول مع أن
كليهما قد أثر بشكل أو بآخر على القضية المطروحة . يصبح الأمل الوحيد أمام
المأمور ومن معه هو انتظار رجوع أحد المختفين حتى يعرفوا من كان وراء اختفائه ؟
المأمور : لو واحد بس يرجع .. واحد بس .. ننفذنا من الضلمة التى إحنا عايشين
فيها.....(١١٢)

وتأتى عودة أول المختفين - د. أحمد أبو الفضل - بمثابة شعاع الضوء الذى
يضئ ظلمة الحيرة والقلق عند المأمور وجماعته سرعان ما يتبدد هذا الأمل عندما يرفض
الدكتور الحديث تماما عن تجربة اختفائه وهى تجربة مريرة يمكن معرفتها بسهولة
من خلال التغيرات التى طرأت على أستاذ القانون فكريا وجسميا حيث لا يستطيع
الجلوس من كثرة الام التعذيب ، وحيث أصبح مقاس حذائه " أربعة وأربعين " !! من
جاء تورم قدمه ، وحيث قدم استقالته من الجامعة واعتزل القانون إلى الأبد ليتفرع
لمشروعه الجديد "افتتاح مركز على مستوى عالمى للرقص الشرقى" !! ، وتفشل كل

محاولات المأمور مع " د . أبو الفضل " من أجل الحصول على كلمة واحدة ، فقد ضاع أستاذ القانون في رحلة اختفائه ولا يقوى على وصف شيء مما حدث له .

المأمور : أرجوك تكلم .. المظاولات التي كانت معاك من كوكب آخر .. ؟
أبو الفضل : (كأنما قرر أن يعترف أخيرا) .. لا ..

المأمور : بنى آمين زينا ؟

أبو الفضل : أيوه ..

المأمور : شكلكم إيه .. ؟

أبو الفضل : بوليسوا بنطلونات ويحلقوا دقتهم .. وساعات يحطوا كولونيا .. مش ساعات .. دائما .. دا يما رحتهم بتبقى حنة .. لكن في الآخر ما تحسب إنهم بنى آمين زينا .

المأمور : رجنا للألفاظ تأتي

أبو الفضل : أرجوك..أنا عاوز أروح..مغش قوة في الوجود حاتمرف منى حاجه ..(١١٥)
تستمر حيرة المأمور في ظل انتظاره معرفة الجناة ، فيتكرر نفس الموقف مع " عبد الفلكي " العائد هو الآخر من رحلة الاختفاء أو من المختفى - على حد تفسير المأمور - والذي يرفض هو الآخر الإدلاء بأية معلومة تفيد المأمور في الوصول إلى الحقيقة ، فلا يضيف جديدا على كلام " د . أبو الفضل " غير أنه سعيد فقد تم فصله من العمل لتغييبه ثلاثة أشهر عن العمل، فلخذ مكافأة نهاية الخدمة وافتتح مشروعا للتتويج المغطايسى ١٢.
ينتهي الفصل الثاني أيضا على مكالمة تليفونية بين طرفي الصراع - المأمور ومديرى حوادث الاختفاء - يعان فيها المأمور استمرارية البحث عن ثغرة توصله إليهم

يبدأ الفصل الثالث في منزل " د . أبو الفضل " حيث يبدو التسلق المعجيب في أسلوب تفكير أستاذ القانون الأمر الذي يجعل تفاهم زوجته د . مهير - أستاذة المنطق - مستحيلا !! فكل هم د . أبو الفضل هو تصميم بذلة رقص شرقى ذات مواصفات خاصة .
أبو الفضل :لابد من البحث عن خامة قماش جديدة..مش التل..ومش الذايلون .
مش الذاتيل.. قماش تلبسه الرقاصة بحيث الرقيب يشوفها متغطية قوى والمتفرج يشوفها عريانة قوى..خامة تعمل انقلاب في مفهوم الرقص الشرقي .

سهيبر : أنا مستعدة أفكر معك في حل للموضوع ده .. بس على شرط .. قبل ما تعمل انقلاب في مفهوم الرقص الشرقي .. نقولى إيه من الانقلاب اللي حصل في عقلك .. ؟ (١١٦)

بالت الحية بينهما مستحيلة، فطلب د. سهيبر الطلاق ولا سيما بعد ما تكتشف أنه مدمن "حشيش" وأن هناك علاقة بينه وبين عبده الفلكي هذه العلاقة تمت فسي المختلى ، وهى علاقة مصلحة ، عبده يكتشف المواهب التى تصلح للرقص والدكتور ينمى هذه المواهب فى معبده ويقدمها للجمهور !! ويقف الكاتب طويلا أمام هذه العلاقة بين الدكتور والفلكي الذين اختارا العمل معا فى تجارة الأجساد !! مستخدما الكوميديا فى كثير من الحوارات الأمر الذى دفع أحد النقاد إلى القول بأن هذا التطويل المتمد لا مبرر له ، فالكوميديا لها منطقتها الخاص إلاكن صورة هذين الرجلين تظل ناقصة عندما ما لم نعرف عنهما ما هو أساسى هنا : ما فكرهما ؟ بأى شيء كانوا يؤمنن ما الذى ارتكبهما أوهما بارتكابه أو فكرا فى ارتكابه كى يحقق بهما للعقاب [(١١٧)

يقوم المأمور بعد ذلك بزيارة إلى بيت "د. أبو الفضل" أثناء وجود عبده الفلكي هناك ، تدور عدة مناقشات بينهما فى حوارات تصل أحيانا إلى حد الخطابة المباشرة حول مفهوم الحرية والإنسانية بعدها يترك د. أبو الفضل المنزل ويعلم المأمور حيرته وقلقه فى حوار بينه وبين الدكتورة سهيبر والانتظار مستمر.

المأمور : قاصدين يوظفوا فى البلد ... وأنا مش عارف أصل حاجة مش قادر أمنهم .. بيضدوا كل حاجة بطرق قانونية تتوهم مغناطيسى ودجل وهلس.. وكله قانونى أعمل إيه بس يا ربى..لنا تعبت وقربت لأيس (١١٨)

وفى أثناء الحوار بين الدكتورة سهيبر والمأمور يعلن المأمور بأنه قد اكتشف السر وراء الاختفاء فجأة وبلا مبرر اللهم إلا تلميحات تستبطن من حديث د. سهيبر .

سهيبر : طول عمره يلبس جزمة مقاس أربعين..لما رجع اشتري جزمة مقاس أربعة وأربعين ..وبرضه على قده .

المأمور : (بفرحة شديدة وكأنه وجد أخيرا ما يبحث عنه) هي دي .. هو ده الكارت اللي كان ناقصنى بقولى وبرضه على قده ؟

سهيبر : أيسوه .. ودى معناها إيه ..؟

المأمور : هي مفتاح التفكر كله .. هي التي كشفت سر الظاهرة كلها .. أنا نلوقت عرفت الحقيقة كلها .. (١١٩)

والسؤال الذي يطرح نفسه الآن ما الجديد الذي اكتشفه المأمور بعد رحلة البحث الطويلة ؟؟

اكتشف عملية التعذيب التي تعرض لها د. أبو الفضل !! وهي معروفة لديه منذ بداية الفصل الثاني !!! وهذا - في نظري - غل في البناء الفني للنص .

يعلم المأمور أنه سيذبح الحقيقة كاملة للناس في كل مكان عبر وسائل الإعلام في مؤتمر صحفي يعقد في قسم الشرطة - مع ملاحظة أن القسم قد تغيرت صورته منذ الفصل الثاني فحلت محل الورود والمسجد أشياء بالية قديمة وتبدو حديثة متاثرة هنا وهناك - يبدأ المشهد الأخير والناس والإعلاميون ينتظرون بدء المؤتمر الصحفي الذي سيعلم فيه المأمور الحقيقة .

أصوات : أتأخر قري ...

أصوات : يا جماعة لا تأخر ولا حاجة .. إحنا اللي مستعجلين

..... : جايض اخفتي هو راخر

مصطفى : أنا اتصلت بيه في البيت .. قالوا جاي حالا

المنيع : أيها السادة لا زلنا الآن في انتظار الزائد حسن عبد السلام وهو المسئول عن التحقيق في ظاهرة الاختفاء والأصوات التي تصل إلى أسماعكم الآن هي أصوات السادة المجتمعين الذين ينتظرون سماع الحقيقة .. بعد قليل أيها السادة تصل لكم الحقيقة عبر الميكروفون . (١٢٠)

يصل المأمور، وبعد "منولوج طويل" يتحدث فيه المأمور عن مفهوم الحرية والعدالة والحضارة الإنسانية يدخل التعريف حسين ليخبر المأمور بأن والدته تنتظره بالخارج.

المأمور : خليها تنفضل ...

حسين : دي قاعدة مع الستات اللي يره ..

المأمور : طيب أنا حا قول البيان وأخرج لها .. الشيء المهم إتنا نعرف القوانين التي تحكم هذه الظاهرة . جيباني شامل لكل هذه القوانين .. وإليك البيان .. (يخرج ورقة صغيرة من جيبه في الوقت الذي تطفأ فيه كل الأنوار ويسبح المسرح

في ظلام دامس...عندما تعود الإضاءة مرة أخرى يكون المأمور قد اختفى...الموجودون في حالة تجمد تام... ينسحبون من المسرح في حالة رعب شديد ولا ينطقون بكلمة واحدة ولا يبقى على المسرح سوى العريف حسين ود. سهير..)

حسين : دكتور ه سهير..حانعمل إيه؟

سهير : ندرس ملفات القضية ثاني..حأ نواصل..علي الأكل فيه حاجة مهمة عرفناها..اللى يعرف الحقيقة..يقولها بسرعة.^(١٢١)

تنتهى المسرحية بهذه النهاية..اختفاء المأمور نفسه ، وذعر الناس ، وانتظار د.سهير والعريف حسين. وكان الكاتب بهذه النهاية يريد تعبئة المثقلى حتى يبحث عن الحقيقة..فمازالت قوى الاختفاء مهيمنة ولايزال الإتمان مقهورا مهزوما وإن كان هناك بصيص من أمل فهو يتمثل في أصحاب الفكر ومدى قدرتهم على التأثير في المجتمع من حولهم.

٢ - ١١

المنتبع لأعمال ميخائيل رومان المسرحية - المنشورة- يستطيع أن يميز بين أقسام ثلاثة للشكل المسرحي عنده ، القسم الأول وينحو فيه الكاتب نحو المسرح الواقعي حيث تكون الشخصيات ملينة بهوموم الواقع تخوض صراعات مع ذواتها أو مع الآخرين، وفي هذا القسم يواجه الأبطال تحديات ومشاكل تنتمي إلى أرض الواقع الاجتماعي، وهم -في معظمهم - من أبناء الطبقة الوسطى الصغيرة التى تعيش في المدينة . منهم العمال والموظفون وكثيرون منهم على درجة من الوعي والثقافة يدرون مايدور داخلهم ومن حولهم، وهذا القسم تمثله أعمال مثل " الدخان" و " الزجاج" .

أما القسم الثانى فيدور الشكل المسرحي فيه بعيدا عن الواقعية يتجه فيه ميخائيل نحو التعبيرية أو الرمزية أو التجريدية أو مزيج منها جميعا،ومن الأعمال التى تمثل هذا القسم " الوافد" "الخطاب" وفيها يفقد الأبطال أسماءهم وملامحهم الواقعية، وتتداخل الحقيقة والوهم، ويتيسر فيها الانتقال من الواقع إلى ماوراءه - إن صح التعبير -[وحيث يفقد هؤلاء الأبطال ملامحهم الواقعية يفقدون كذلك واقعية المشاكل والتحديات التى يواجهونها]^(١٢٢)

أما القسم الثالث فهو يمثل تلك الأعمال التي تنف على الحد الفاصل بين القسمين الأول والثاني وتأخذ من كل قسم بطرف، فتبدأ واقعية وتنتهى رمزية أو تمبيرية، أو يمتاز فيها اللونان فلا يمكن التفرقة بين ما هو واقع وما هو حلم ويمثل هذا القسم أعمال مثل: "البلة نضحك" و"بلة مصرع جيفارا العظيم" و"إيزيس حبيبتى" وقد يكون فى هذا التقسيم شىء من التعسف ولكن ما أود أن أقوله: إن أعمال ميخائيل رومان فى جملتها أعمال ذات طبيعة خاصة أثارت حولها الكثير من الجدل ، ومهما يكن فإن ميخائيل رومان ألم يلزم نفسه أبداً بشكل مسرحى أو مذهب مسرحى بعينه، إنما هو صاحب رؤية يختار لها أنسب الوسائط التعبيرية التى يراها قادرة على نقلها بأكثر قدر من الحدة والنفاذ والإثارة. (١١٣)

ومرد هذا إلى تأثير ميخائيل بالأدب الغربى - وهو واضح فى جميع أعماله بلاستثناء - ولأسيما كتاب مسرح العبث - يونيسكو - بيكت - أرثر ميللر - وهذا ما يؤكد ميخائيل نفسه فى حوار أجري معه [أنا لا أكتف إعجابى بمسرح 'اللامعقول' فى استطاعة هذا المسرح أن يقول، وبشكل يهز الوجدان وعنف بالغ القسوة، ما لا يستطيع المسرح الواقعى أن يصل إليه أبداً إن الهجوم على مسرح 'اللامعقول' ينبغى أن يكون موجهاً للمحتوى لا إلى الشكل ، فالشكل أداة فنية جديدة رائعة] . (١١٤)

ويرد أحد النقاد تأثير ميخائيل رومان وغيره من كتاب الدراما المصريين بمسرح "العبث" أو "اللامعقول" إلى الاهتمام الذى لقيته نماذج مسرح العبث حين قدمت على المسرح المصرى - فى أوائل الستينات ، هذا الاهتمام أثر - بدرجات متفاوتة على كتاب المسرح المصرى . (*) وعلى الرغم من تنوع الشكل المسرحى عند ميخائيل رومان وتأثيره فى هذا الشكل بالمسرح الغربى بيد أن ظاهرة الانتظار فى مسرحه تبدو واضحة - فى معظم أعماله الطويلة والقصيرة على السواء - وتبدو فيها خصوصية الظاهرة - الانتظار - من حيث كونها انتظار مصرى يختلف تماماً عن ظاهرة الانتظار الأوروبى .

من القضايا التى تمثل العامل المشترك فى أعمال ميخائيل رومان برمتها قضية الفرد الذى يسعى سعياً إرانياً نحو البطولة حيث يواجه مصادر القهر [كى يقول "لا" وهو فى مواجهته تلك لابد أن يعضى لنهاية الطريق] . (١١٥) لا يكاد عمل من أعمال ميخائيل رومان يخلو من هذه السمة ، ولذلك فليس غريباً أن يكون بطله الوحيد فى أعماله هو "حمدي" قى الوافد والزجاج ، والدخان ، وأخيراً فى إيزيس حبيبتى . وحمدي "دائماً وحيد

يقف في وجه القهر - على جميع مستوياته - متمرد على الواقع ،ومن ثم فهو دائم ملتظّر .يقول في نهاية مسرحية "الزجاج : [إلى كافة عموم أهل الوادي ..لازم عموم الخلق تجهز فوراً ..بحركة يوم الانتصار] ^(١٦) وكان هذا ما أسماه 'حمدي ' على .. العرض الحالي في ١٧ أغسطس ، ١٩٦٧ . وهي فترة ما بعد النكسة مباشرة .. وواضح دلالة النهاية على " الانتظار " لانتظار -الخلاص من حالة الهزيمة . وقد أثرت أن أثبت عند ظاهرة الانتظار في مسرحية "إيزيس حبيبتى" وهي آخر أعمال ميخائيل رومان المنشورة - نشرت سنة ١٩٨٦ بعد وفاته بثلاثة عشر عاماً - ذلك لأنها أولاً : تطرح قضية سياسية هامة وهي قضية القهر الذي يعانيه الإنسان المصري تحت وطأة حكم الفرد المطلق في ظل دولة المخابرات ومراكز القوى وثانياً : لأنها تعد أطول أعمال ميخائيل رومان المنشورة على الإطلاق ومن ثم تبدو ظاهرة الانتظار فيها واضحة يمكن رصدها وبينان مدى تأثيرها في البناء الفني للنص .

وثالثاً : لأنها قد جمعت ملامح مسرح ميخائيل رومان من حيث الشخصيات واللفظ والمناولات الطويلة في الحوار والصراع وتمرد البطل الخ .

٢ - ١٢

كتب ميخائيل رومان "إيزيس حبيبتى" بعد مايو ١٩٧١ ، وتصور أحداثها حول 'حمدي 'ومعه زوجته 'جماليات ' في جانب و'على ' و'فريدة ' في جانب آخر ، وكلهم من أبطال ميخائيل رومان المحبين في معظم أعماله ، يعيش حمدي ' وجماليات ' حياة زوجية سعيدة لا عيب فيها سوى هذه السعادة المن وجهة نظرهما ، ومن ثم يحثان عن شيء يجعل الحب بينهما متوقفاً ولم يكن هذا الشيء سوى وقوف 'حمدي ' مواجهاً لمصادر القهر مع علمه التام بأنه قد يدفع ثمن هذه المواجهة روحه أو على أقل تقدير حريته ، في مسبيل أن يستمر الحب متوجهاً بينه وبين 'جماليات' الأمر الذي يدفع إلى القول بأن 'جماليات ' هنا رمز لمصر دون جدال . يذهب حمدي إلى عمله فيجد أنه مطالب بتوقيع قرار مخالف لنص القانون . غيررضاً تماماً يحصل هذا الموقف إلى أولي الأمر - عن طريق الجواسيس الذين تمتلئ بهم المصلحة التي يعمل بها والذين يعملون لصالح المخابرات - يبدأ الحطم الذي كان يحلمه مع زوجته يتحقق ولا مجال للتراجع ولابد أن يسير إلى نهاية الشؤط .. وهناك في قلب جهاز المخابرات يلقى حمدي الأهوال من إهانات وتعذيب بعد أن تخلى الجميع عنه بما فيهم جمالات - كالمادة في معظم المسرحيات - بعد أن نجحت وسائل

المخابرات في العمل على انهيار الثقة بينهما ، وعلى الجانب الآخر تبدو شخصية رجسـل المخابرات 'على ' صاحب الأسلوب الخاص ، فهو ديكتاتور سحرته السلطة حتى أصبح مسموفا مشوها بعيد إلى الألفان كاليجولا ألبير كامي، يحلم يوم يصبح فيه القهر داخل الناس لا خارجهم ، أي إنه يتحول إلى قوة داخلية غير مرئية تقوى في جسد الناس وتمزهم ، دائما يردد قول شيلنج كاي (خير لي أن أقتل ألف برىء على أن يلجؤ من قبضتي ثوري واحد) ومن ثم فهو يتبجح بأنه استطاع أن يلقى القبض على ثمانية عشر ألف رجل لم يفلت أحد منهم من قبضته . وصورة ' على ' في هذا العمل [كولاج] صنعته أحداث وروايات عرفت وذاعت بعد ما سمي 'مقطوطة المخابرات ' في ١٩٦٧] (١٢٧)

ويستقط ' على ' والذي أسقطه هو النظام الذي صنعه بنفسه ، حيث تتأمر عليه 'فريدة ' الغانية التي حاول أن يبحث عن الحب معها بعد أن زج بزوجها في المعتقل، ويتعرض ميخائيل رومان من خلال العلاقة بين 'على ' و'فريدة ' إلى الكثير من الممارسات اللابسيائية في ظل القهر والظلم -حتى بين أفراد جهاز المخابرات نفسه .

وتنتهي المسرحية بسقوط ' على ' في يد من هم أعلى منه سلطة ، وبضياع 'حمدي' ضياعا تاما بعد أن تركته جمالات وحيدا ، فلا يجد مفرا من اللجوء إلى الغانية المواطننة مع أجهزة القمع التي سحرته . لتكون آخر كلمات المسرحية البحث عن الخلاص على لسان الرجل المعجوز [الله ..الله بتاع البلاد دى فين!!] .

تتضح ظاهرة الانتظار في العمل منذ المشهد الأول من المسرحية عندما يبحث حمدي وجماليات عن مشكلة تجعل الحب بينهما متوقفا.

حمدي : نتخافق على إيه ؟ بنت دوري لنا على مشكلة ...

جماليات : المشكلة إن مغيش مشكلة ...

حمدي : والعيشة بقت مملة ودمها ثقيل قوى .. المشكلة ضروري لها فايده..

جماليات : فوايد يا حمدي فوايد .. على الأكل الحب اللي بينا ما يقاش حاجة مفروغ منها ...

حمدي : فعلا ..فعلا ..دوري لنا على واحدة هنا ولا هنا .

جماليات : البلد مليانة مشاكل ...

حمدي : هس ..ملناش دعوه بالبلد .. إحنا بنتكلم عن نفسنا .. الخلاف لازم ينبع من هنا ... ويدور حواليه الصراع هنا ويتحمل هنا واضح ؟ (١٢٨)

وواضح منذ البداية الإشارات - من خلال الحوار السابق -التي تشير إلى خط الصراع ولو من بعيد ، وفي صلية البحث نوح من الانتظار ..هذا الانتظار يسهم فى عرض القضية المطروحة ، يبدأ هذا العرض بطيئا فى البداية ثم يتقدم بخطوات مسرعة كلما بحث الاثنان عن اقتراح جديد .

جماليات : والحب تلى بينا ما يفتش تسالى مفروغ منها ..بقى آه ..لكن حبيبي..المشكلة لازم تكون خطيرة بجد ...

حمدي : بنت..هس..إحتسا بتكلم عن أنفسنا بالتحديد الأكاديمي الدقيق عنى وعك ، ما لنأش دعوه بأي حاجة ثابتة ..آه ..بصراحة الصراحة البذل لها حكم..

جماليات : (بعده) يعنى إيه ؟..تركة ورثوها ؟

حمدي : هس ..عندك متين مشكلة ..حبوب منع الحمل لامش حاض ، لطبخى بامية لاملوخية ..أطفى النور علوز أنام لا لما أخلص الرواية تلى فى إيدى ..^(١١٩)

وبعد مزيد من البحث ومزيد من الاقتراحات التى يتم فيها نقد الواقع السياسى والاجتماعى يسفر خط الصراع الوثيق عن نفسه بوضوح ، ويبدو الأمر فى بدايته مجرد انتظار للمجهول وتخييل له وهنا يسهم الانتظار فى رسم ملامح البطل.

حمدي : كان لازم نشغل بالسياسة ...

جماليات : فى كل مجال فيه مجال ...

حمدي : (وقد انطلق خياله) معركة .. وأقول ..

جماليات : معركة وحمدي مبروك يقول لا ...

حمدي : (وهو يعيش اللحظة كاملة) ويرمونى فى المنافى والمسجون وأقول لا..ويهدونى الخزير بالفصل والتشريد ويوجعونى ..ويطعنونى بالخناجر وأقول لا..ويتهمونى بالأكاذيب ويعملوا معايا الأعمال البربرية ويلمونى وتتخلى عنى وأقول لا ..ويعلقونى فى جبل المشنقة من ضواقرى بالحبال و ينفخونى

جماليات : ويقول لا....:

حمدي : وأنا وانت يقاتل يا مقتول ..لا ..ومن بعدها الواحد يحط رجل على رجل ويصدر الجزمة فى وش العالم ..ويقول للكون كلمته ..^(١٢٠)

وانتظار 'حمدي' بهذه الصورة يجعله أنون ككشوت يدخل معارك وهمية مع نفسه ومع الناس ، وهو التأثير الرومانسي الذي يصر أن يبلغ أقصى الحدود سطحا على الأرض ومن فيها، وما فيها وعلى الوضع الإنساني كله، بل على الكون وما حوى، وهو القوضوى الذى لا يتر أى نظام والذى يقف ضد كل نظام وضد كل حكومة ، وهو التأثير الاجتماعى الذى يرى الشر وسببه ، ويعرف طريق الخلاص منه بحمدي هو كل هؤلاء ، وليس أيا من هؤلاء [(١٣١) تساقده وتقف بجانبه جمالات .

جمالات : وأنا أحكى للناس .. كل مكان للمسير والشوارع كلام الألفه ساعتها وكله شن... جوزى رفدوه.. جوزى شردوه ..جوزى وقف للمقرى وقال لا .. جوزى بطل .. حمدي المشكلة. (١٣٢)

ويمكن تحديد ملامح جمالات من خلال منولوجها السابق ، فهي تشبه ليزيس فى قصتها مع أوزريس ولعل ممسى العمل يؤكد ذلك .

ينتهى المشهد الأول بالتناقض جمالات وحمدي على شيء ما لا يعرفاته المهم أنه لابد أن يكون شديد الخطر ، البحث عن البطولة المطلقة والاستشهاد الكامل وهنا يسهم الانتظار فى رسم الملامح النهائية للبطل وينذر ببداية صراع ضارى وإن كان المتلقى لا يعرف ما هيته حتى الآن بيد أنه يستشعر ضرارته قبل أن يبدأ !! وهذه سمة من سمات البناء الفنى عند ميخائيل رومان.

جمالات : لا تبدأ بالمعاملة.. البطولة لازم تكون مطلقة والاستشهاد كامل.. لازم تأخذ موقف إنشا لله يكون الثمن إعدام.....لازم إعدام إلا إذا كنت علوز تساوم.. الإعدام رافع يا حمدي ..ما تخافش لأبد من شهيد يهدر دمه

حمدي: خلاص يبقى إعدام

جمالات : مامن شهيد يهدر دمه ...

حمدي: انتقنا من بكره الصبح المعركة ؟

جمالات : وبكل جراءة واستهتار ومن أول كلمة ترسم على الإعدام وإن صار المقدر وبقيت مرات شهيد من أجل مصر ..لن أسمح لهم بالتشفى ...لازم مايشوفوش الدموع فى عنيه ... وفى كل مكان من بر مصر .. تمام زى ما عملت ليزيس الجميلة ..أصرخ وأناذى دم الشهيد طالسب النار ..دم الشهيد (جرس الباب) (تصرع بالاغتباء فى صدره) حمدي ...

حمدي : (هامسا) احنا مش هنا ..جمالات اكنمى نفسك .

جمالات : حد سمعنا ... اطفى النور (الجرس مستمر)...انت خايف ؟

حمدي : أبوه خايف ..اطفيه ..روحى ..(تسرع إلى مفتاح النور وتطفى النور) (١٣٣)

والانتظار واضح من خلال الحوار الختامى السابق للمشهد الأول ، فالشخصيتان تنتظران شيئا مجهولا، وإن كانت "جمالات" تشبه نفسها بايزيس معلنة أنها لن تسمح لهم بالتشقى- و هذا تغيل منها- فلن هذا الإعلان يكشف عن الطرف الآخر للصراع....فإشارتها هنا تعيد إلى الأذهان قوة (ست) الشريرة وجبروت من معه الذين يحكمون سيطرتهم على الولادى بقبضة حديدية بعدما فعلوا فى أوزوريس الأفاعيل، يعمق هذا الفهم للموقف موقف سابق كانت تتمنى "جمالات" فيه الإجاب من حمدي... الذى حكم عليها بالعقم ربما لكي يجنب مولودها القهر الماتد!!

الانتظار إذن هنا يدفع الحدث ويدير دفة الصراع الذى لم يتضح كاملا حتى الآن وإن كشف عن أحد أبعاده من خلال كلمات "جمالات" وخوف "حمدي" عندما دق جرس الباب فى المشهد الثانى من الفصل الأول.

ينتقل "ميخائيل رومان" مباشرة إلى الجانب الآخر.. الطرف الآخر للصراع فى منزل "فريدة" الراقصة حيث يقوم "الماسير" بعمل "المساج"-التدليك- لها ، ويدخل "على" وهو ذو منصب سلطوي كبير مسئول هام فى جهاز المخابرات قد اعتقل زوجها ويريد إنشاء علاقة مشروعة أو غير مشروعة معها -رغم أنفها- و هو دائم الانتظار والترقب.. يمارس سلطته على "الماسير"...ويبدو الانتظار فى هذا الحوار .

فريدة : إنت بتترعش ليه؟

الماسير : (منفجرا بكيا) يا ست هاتم حرام عليكم (التليفون يدق)

على : (لفريدة) ردى...

فريدة : (للماسير) ردى...

الماسير : يمكن له يا ست هاتم ..يمكن له...

فريدة : (لعلى) رد انت...

على : يمكن لك.. واللى طالك يعرف صوتى....

فريدة : الجرس نرفقنى.. ولاولحد منكم علوز يرد على التليفون...

على : فيه أجهزة بتتجسس على..

فريدة : (للماسير) وانت فيه أجهزه بتتجسس عليك!أرد..

الماسير : لا.. يمكن ... يمكن له.. واللى بيكلمه هيدور ويعرف أنا مين؟ ولايمكن عاوز يتأكد انت هنا بعدين بعدين يَفْعُوا في بعض ويحسبونى من رجالتـه يجرجرونى في وسطـيهم وأروح في داهيه.. لا..دول شلل شلل .. مراكز..وكل شله تحسبني مع الشلة الثانية..وكل شلـسه تـنزل فيه ضرب..وأخلص من شله أقع في شله ..لا..لايمكن أرد..لا..أروح..أروح حالاً لعيالى` (يجمع أدواته في هرولة واضحة) (١٣١)

توتر الشخصية هو السمة المائدة في هذا الموقف على مستوى الجميع بما فيهم "على" نفسه فهو يتوقع وقوعه في أى لحظة في برائن النظام الذى صنعه لنفسه، وفريدة تبدو ضعيفة أمامه خوفا من أن يقتل زوجها المعتقل ومن ثم هى تتظاهر بالحب ولا تعطيه له، وفي ذات الوقت تتعامل مع جهات استخبارية أخرى من أجل إيقاعه في الشرك وتنجح في ذلك في النهاية، أما الماسير فيمثل عامة الشعب مجسدا للخوف والرعب الذى يعيش فيه هذا الشعب من تلك العصابات التى تتحكم في مصائر الناس.. وقد جسد خوفه عمليا فقد ابتل بنطاله رهبة وخوفا من قوة وسطوة وجبروت "على".

على : لا..مرات يا فريدة ..وأنا هنا..متهيألى أقوم أفتش البيت كله..إنكن خايف .. بأخاف أعمل كده وألاقـيه هنا.. وينفجرالموقف وأخسرك إلى الأبد.....إحساس عميق أنه مستخفى في البيت وييسجل على كل كلمة وهاخذ كل حاجة ويوصلنها..وماعتها مايفيش ياما أرحمىنى..كل اللنى عملته بينهار في دقيقه. (١٣٢)

تدل كلمات "على" السابقة على الرعب الداخلى الذى زرعه هو في نفوس الناس فانعكس على نفسه!! يعنى هذا القهم موقف المندوبين الأربعة التابعين للجهاز والذين يعملون كالألات ينفذون الأوامر أو إن شئت الدقة ينفذون الأوامر حتى على من يعطى الأوامر نفسه !! في المشهد الثالث يذهب "حمدى" إلى المؤسسة التى يعمل بها ، فيطلب منه التوقيع على قرار مخالف لنص القانون ، فيوقع على القرار بعد أن كتب "يطبق القانون" الأمر الذى يغضب أصحاب المصلحة، فيمزقون القرار..ويرسلون إليه اثنين من المندوبين التابعين لجهاز المخابرات، فيتوتر "حمدى" ويتذكر ما دار بينه وبين "جمالات"، فيقرر الثبات على موقفه- يطبق القانون - ويصبح بذلك مخالفا لبقية الموظفين الذين

وقعوا على القرار بالموافقة !! وتكون هذه هي البداية الصاخبة لخط الصراع الرئيسى فى العمل.

المكرتير : اكتب هنا يا أستاذ حمدى موالق وامضى..ولا كلمه زياده و حياضتيك ممكن؟

حمدى : آه ممكن...وماله ؟ إيه المانع؟ (وقد بدأ يتوتر لوجود المندوبين الغامضين)
المكرتير : بهدلونى..

حمدى : وانت مالك ؟..

المكرتير : اللي حصل.....

حمدى : طبعا ماعتدش مائع (ينظر إلى زميلته وإلى الآخرين الواقفين بالباب) والا إيه..سامى..عزبة إيطاعية (صوته يتصاعد رويدا رويدا) أوافق وبعتها أوافق وبعتها أوافق لغاية مالباد تفرق..(يتفق عدد من الموظفين على صراخاته ولكن لايقرب أحد من حمدى وهم يتحاشون المندوبين) و يعوم على وش المية دمثة خنازير (بأقصى درجة من العنف) فوالله لا نورث بعد الآن..

بكر : (صارخا) حمدى.. (المندوبان يختفيان)

حمدى : (وهو يتصاعد) من تسعين سنة يا جبيلات وف قلب ميدان عابدين من تسعين سنة والخديوي حواله الحرس و عربى على الحصان داخل الميدان ومن وراء .. جيش للفلاحين .. من تسعين سنة يا جبيلات، الصرخة لفتت الكون كله صرخت على الصحارى على الغيطان .. والله نورث بعد الآن..(١٣٦)

وإثارة 'حمدى' هذه نتاج طبيعى للانتظار الذى بدت ملامحه منذ بداية المسرحية ، وهو -كما يتضح من الحوار السابق- يشعر بأنه مقترب ، وفكرة الاغتراب (هى الوجه الآخر للعملة إذا أطلقنا على أن الوجه الأول هو فكرة الانتماء، أو على الأصح البحث عن هذا الانتماء ، وفكرة الاغتراب فى مضمونها النفسى هى تصدع النحن ، وهى الحالة النفسية للسوية التى يجب أن تنظم الفرد فى ملك الجماعة و تصدع النحن يعنى تهيار التكامل الاجتماعى بين الفرد والآخرين ووقوف الأنا وحيدة معزولة يسيطر عليها التوتر والإحباط) (١٣٧) .

ينتهى المشهد الثالث بالانتظار... يحضر أحد مندوبى جهاز المخابرات ليخبر حمدي بأن الممنول الكبير فى الجهاز قد حدد الساعة السادسة تماما لمقابلاته مندوب (٣) : هو علوزك الساعة منه بالضبط فى مكتبه...

حمدي : هو مين؟

المندوب : لللى بنشتغل عنده....

حمدي : وانتم مين؟

المندوب : إحنأ؟ (يتقدم من حمدي ويريه بطاقته) (ينسحب المندوب برقة حتى إذا وصل إلى الباب)

حمدي : اسمع..(الرجلان يتوقفان).. (بعد تردد) قول له لا .. قول له حمدي ميروك بيعتزر..(ينقسم الرجل و يستأنف الإستحباب) انتظر (يتوقف الرجلان) إن كان هو مصمم لازم يقابلنى..قول له .. يجى لى هنا..أوليقيض على .. يحط فى ليدى الكباشات ويأخذنى غصب عنى..
عشان أقابله الساعة ستة (ينقسمان وينسحبان). (١٣٨)

والانتظار هنا - انتظار الموعد- هو الذى يدفع الحدث ويسير بخط الصراع قدما إلى الأمام ، يظل هذا الانتظار مستمرا وعلى ضوئه تسمير الاحداث الآتية فى العمل . يبدأ الفصل الثانى فى منزل حمدي..الجو متوتر ، "حمدي" و "جماليات" متوتران ، يضربان أحماسا فى أسداس .. حيرة و قلق فى لحظة ضعف تحاول جمالات فيها أن تقنع حمدي بالترجع ، فيذكرها بقولها (ما من شهيد يهدر دمه) ويقرر الاستمرار للنهاية فلا مجال للترجع.

جماليات : الساعة كام؟

حمدي : ولا يهمك يا بت هاستاهم فى المكتب وسط تسعين موظف وإن كانوا جدعان ييجوا ياخوننى

جماليات : وافرض عملوها ؟

حمدي : هاروح معاهم طبعاً.. لكن لا يمكن أخليهم يحطوا الكباشات فى إيديه (يتذكر خطورة الموقف) الله؟ هو الله؟ عملت إيه؟ إيه الجريمة الللى ارتكبتها؟ كنت بطبق القانون .. قانون مصر.. ما غلطش .كلن لازم أعمل كده..كان لازم أعمل كده يا أطفش..أعمل زى غيرى وأدور لى على بلد تانيه اشتغل فىها

واعمل قرشين و أهرهم وأجى ابني لي عمارة واللا أشغل عربييتين تاكسى
واللا أشارك في كباريه فى الهرم.. لا حول الله.. المشكلة الحقيقية إننا
حاتحرم منك .

جمالات : أو ..حمدى ..خمس سنين مابتش ليلة بعيد عنى..
حمدى : جمالات .. مش بعيد يكون عاوزنى عشان يناقشنى..أه ؟يدخل معاينه
فى حوار مفتوح حول إزالة آثار العدوان ؟ (١٣٩)

وواضح تأثير الانتظار على سلوك الشخصيه وطريقة تفكيرها.. ومن خلال الحوار
المستمر بين حمدى وجمالات أو "المنولوجات" الطويلة بين حمدى ونفسه لا يكف ميخائيل
رومان عن نقد الواقع السياسى والاجتماعى.

جمالات : ايه يكون شكل الدولة اللى يهدر فيها قرار جمهوري..مين اداهم السلطة ؟
منين جابوا القدرة ؟ ولما يجى يوم الحساب هايعلوا ايه ؟

حمدى : وكان لازم أقول لا..حاطين اسمى فى الأول وقلت لأ..وقطعوا
الورقة..كتبوا اسمى فى الآخر وقلت لأ..يطبق القانون ..إن شا الله يكون
صاحب المصلحة رئيس الجمهورية نفسه (ينقض بكفه على فمه نادما بعنف
على ما قاله)

جمالات : (تتظر فى ساعتها) حمدى، تفكر هايعلولك ايه؟
حمدى : هينفخونى (يقلد عملية النفخ). (١٤٠)

الانتظار هنا - كما هو واضح فى الحوار السابق - هو الذى يحرك الصراع داخل
حمدى وجمالات..على المواء، تزداد الصورة قتامة عندما يحضر زميله "حامد وبكر"
وهما من المقربين عنده، ليقنعه بالتوقيع على القرار والاعتذار الأمر الذى يجعله يصاب
بخيبة أمل فقد كان يعقد الأمل على وقوف الموظفين بجانبه أو على أقل تقدير وقوف
المقربين منهم!! فالرعب قد شمل الجميع .

حامد : (ببلاهة) المكن والحيطان .. كل حيطة جايز مستخبي وراها مكنه..وأي مكنه
جايز تكون مستخبيه فى أى حته، بعد حادثة إمبراح التسعين موظف بيتكلموا
بالإشارة. (١٤١)

يعمق هذا الشعور بالقهر اختفاء بقية أعضاء اللجنة وهروبهم - على الرغم من
موافقتهم على القرار - يشعر حمدى بتخلى الجميع عنه فى محتته والتي لم تكن تعبيراً عن

ضباعه واغترابه ، بل هي مأساة شعب بأكمله ، فهي لم تكن معاناة فرد بقدر ما هي معاناة جماعة لأن [الفرد نتاج حتمي للبيئة المحيطة ، فإن الخير والشر يكمنان في المجتمع وليس في البشر] ^(١١١) وفي ظل تخطي الجميع عنه يزداد تمرد "حمدي" على الواقع ييسر هذا التمرد من خلال الانتظار .

حمدي : أنا أسف .. المسألة أخطر مما كنت أتصور فعلا .. وإيه الحل ؟ انقلاب ؟ لا انقلاب ماينفمش .. احنا علوزين ثورة ثاقبه.. ثورة على الثوره (بكر برعب هائل يندفع خارج الممرح ..بحمد تمر لحظة ثم يندفع خارجا وراء زميله حامد) (صغير سيارة الشرطة)

جماليات : .. أوعى تتخلى عنى. مهما حصل مهما سمعت..مهما قالوا لك .. أوعى تتخلى عنى..انتظرينى بإجماليات مهما طال غيابى ...انتظرينى. ^(١١٣)

بعد ذلك ينتهى المشهد بمنولوجات طويلة لحمدي يحكى فيها حكايات عن الامنكندر المقدونى مع ديموستين و أرشباس وكلها مفعمة بالتهر والباسوسية تشبه الواقع الذى يعيشه حمدي و المنولوجات الطويلة سمة مشتركة فى مسرح ميخائيل رومان وذلك يرجع إلى [أن أبطاله متوحدون وإن أحاطت بهم الجموع ، علاقتهم بمن حولهم شائكة أومتوترة أو متقطعة لأنهم عاجزون عن الدخول فى علاقات إنسانية حقيقية شرطها الأخذ والعطاء ، يواجهون عالما معاديا لايعرفون المسبيل لتغييره] ^(١١٤)

فى المشهد الثانى من الفصل الثانى "على" فى بيت "فريده" يستمع إلى كل كلمة قالها حمدي من خلال أشرطة التسجيل ، كلمات حمدي تلمس شيئا فى نفس "فريده" فتبدى إعجابها به الأمر الذى يجعل "على" يفرض المزيد من الرقابة ليس على "حمدي" فقط بل وعلى "جماليات" فيصدر أوامره بتركيب أجهزة التجسس فى كل مكان فى بيت "حمدي" وفى بيت فريده وفى كل مكان ، ثم يستعرض "على" أمجاده العظيمة- من وجهة نظره- فى تلقى التهم للأبرياء.

على : الرعب يفترس المدينة .. صياد رمى شبكة والشبكة غطت المدينة ..وأنا الصياد وكل الخيوط فى يدي .. قبضة من الصلب الحديد تطل على عاصمة المعز من وراء جبل المقطم..قبضة من الصلب الحديد يقطر منها الدم..عصير الخوف سيزلر بورجيا وكؤوس السم ..جنكيزخان والخناجر فى الظلام

روبيسيير والجلد، متالين ومحاكمة ٣٦ ، هتلر وحمامات الدم ..اقتل ..اقتل
اقتل ..الأجهزةالأجهزة في كل مكان (١٤٥)

وبعد "منولوج" طويل يقرر "على" أن ينهى انتظار "حمدي" بنفسه .. لن يذهب إليه
في الميعاد (مش هاتقبض عليه .. في الميعاد اللي هو علوزه ..والناس كلها منتظرة و مش
هيحصل حاجة .. تكنولوجيا الإرهاب) .

في المشهد الثالث "حمدي" في المؤسسة ينتظر لحظة القبض عليه .. المكان مليء
بالمخبرين السريين ، المدير يحاول إقناعه بالتوقيع على القرار ..حمدي يشعر بمزيد من
الوحدة ، فيقرر السير في الطريق إلى نهايته مهما كانت النتائج ، يحاول تحقيق حلمه
بالبطولة المطلقة (الاستشهاد للكلمل)!!

حمدي : رئيس الجمهورية فيه ستميت إله قلاوا له لا .. ومازعش..

المدير : كان ممكن ياخذ إجماع لكن هو رفض....

حمدي : ولحنا ستة ..خمس آه وواحد لا..ديمقراطية....

المدير : (ساخرا) بيقول ديمقراطية.....

حمدي : للمستور.....

المدير : مغوش دمستور.....

حمدي : هيكو فيه دمستور...

المدير : مش هيكو فيه دمستور

حمدي : انت اللي قررت كده...

المدير : أنا متصل

حمدي : بمين؟

المدير : بلالي طالبين القرار...

جماليات: قول لهم حمدي بيقول لا..

المدير : (لحمدي) انت تتحمل....

حمدي : كل النتائج ..أنا واحد من عمالي اتخاقت مع واحد على فدان و راحوا المحكمة
وقعدت القضية ١٧ سنة عمى باع عشر فدلين عشان يرجع للفدان.. (١٤٦)

والانتظار واضح من خلال الحوار السابق.. فقد عاش حمدي دور البطولة
المطلقة، وممتد أن يكون مثل عمه مهما كانت النتائج " أنا لبيت للدور وهالعبه للأخر ..

نصيبى كده ' يكتشف حمدي أن المؤسسة كلها تعمل لحساب جهاز المخابرات ، وبعد حوار طويل بين 'حمدي و'المدير' و 'خالد' وهو أحد عملاء الجهاز - ينتقد ميخائيل رومان من خلاله الاتحاد الاشتراكي ودوره في تسييس الدولة من خلال الدعوة للتحالف - تحالف قوى الشعب العاملة - وهي أعلى سلطة ' فوق التنفيذية..فوق الشعبية..فوق..التشريعية..فوق الكل ..فوق سياسى' ينتهى الموقف بمواجهة 'حمدي' للجميع - فى منولوج طويل أيضا - وحيدا . مطالبيا بسيادة القانون الذى لا يطبق فى ظل القهر وفى أثناء هذه المواجهة يتفرد الجميع من حوله منسحبين..

حمدي : أنا يا قاتل يا مقتول أموت زي اللي ماتو فى سينا ..يا جمالات سيبينى.. مين اللي علوز القرار ؟ مين اللي علوزنى أمضى ؟ اتحداكم تنطقوا بالاسم ، جبناء..قولوا الاسم مين ؟ .. وأنا أطلع من هنا فوراً على ميدان عابدين ..مطرح ما وقف عرابى وأصرخ وأنادى بأعلى صوتى ..وأعرف العالم مين بيحكم القانون ..بيفسد الحياة ..بيشتري الضمائر .. بيبث الرعب فى نفوس الناس ولا يعطى الثقة إلا للغوازي.. جمالات (يتناقص عدد الناس..حمدي يلحظ ذلك..يزداد رعبه و غفقه) إله الفقراء والشحاثين.. إله الشعوب المغلوبة فى كل مكان ..فمين ؟ رب الأرض السوداء (ينهار)ردي علي كلميني ..ربنا بتاع البلد فين..؟ (١٩)

حمدي ينتظر مصيره وسط الشعور بالاعتراب فهو فى هذا الموقف يشبه 'بيرانجيه' فى مسرحية 'الخرتيت' لليونسكو ، لقد بقى بيرانجيه وحيدا فى عالم الخرافات ، ليصبح بمثابة الضمير الحي الواعي وسط كائنات مجهولة ، وكذلك حمدي يحاول ألا يتنازل أو يخضع منتحيا إلى عالم الخرافات ، وهو بهذا الموقف -الذى دل عليه المنولوج السابق- يؤكد مفهوم الاعتراب من حيث كونه [حالة لا يشعر فيها الأفراد بالانتماء إلى المجتمع أو الأمة ذلك لأن العلاقات بالآخرين غير ثابتة ، وغير مرضية لهؤلاء الأفراد](٢٠) ولعل هذا يفسر أيضا انهيار حمدي فى النهاية وتخليه عن 'جمالات' و سقوطه فى براثن الراقصة ، ذلك لكونه [وحيدا أومعزولا فيسهل تغييره أو تهديمه ، قال الفرد بعزل عن جماعته بمثابة سحفاة فقت قسرتها الصدفة على حد تعبير هتار](٢١)

وكما انتهى المشهد الأول بارتقاء حمدي فى أحضان جمالات يقص عليها قصص الماضى ، ينتهى أيضا المشهد الثالث ، بحكاية فرعونية عن القائد الفرعونى 'حور محسوب'

الذى طار فوق التلال يواجه الأعداء صارخا - يا جياج.. يا حفاه .. يا عسراه.. احموا المعابد احموا الصبايا والحريم.. ثم يتم القبض على حمدي .

الفصل الثالث كله يدور حول ممارسات "على" ضد "حمدي" بعد أن نجح في إحداث الواقعة بينه وبين "جماليات" ، فقد أخبرها أن "حمدي" متزوج وقد أنجب بنتا ، وعلى الجانب الآخر "فريدة" تعمل لحساب مسئول آخر من مسؤولي جهاز المخابرات ولذلك فهي تضع أجهزة التصنت "لعلى" حتى يقع في الشرك وهذا الحوار بين "على" وبين مندوبى الجهاز يبين مدى الرعب داخل جهاز المخابرات نفسه ويمثل الانتظار بعدا من أبعاد هذا الحوار ، ففي الوقت الذى يعمل فيه "على" من أجل الإيقاع بفريدة- بعد أن شمر بخيانتها- تحاول الجهة الأخرى التى تعمل فريدة لحسابها على تصفية "على" نفسه والصراع على هذا المستوى فى تصاعد مستمر.

على : مجموعة تلتقيه..

مندوب ٣ : قلنا لهم انتم مين ؟؟ قالوا لا قولوا انتم مين ؟ قلنا قولوا انتم الأول .. قالوا لا انتم الأول قلنا لا...قالوا لا...

على : وبعدين ...

مندوب ٤ : طلعوا المسمعات طلعتنا المسمعات....

على : قالوا عيب.. قلتم عيب ..وبعدين....

مندوب ٥ : فيه تعليمات صارمة ما نكتشف عن شخصيتنا مهما كان الأمر

على : وبعدين..

مندوب ٥ : هم قالوا لنا عندهم تعليمات صارمة ما يكشفوش عن شخصيتهم مهما كان الأمر...

على : أغبياء.. (١٥٠)

بعد ذلك يبدأ التحقيق مع حمدي وقد تحقق ما كان يتوقعه .. تمذيب ونفخ و ... إلخ يستخدم معه "على" كل الأساليب المباحة وغير المباحة ، وكانت الطعنة القاتلة لحمدي هى "جماليات" التى فقدت ثقها فيه تماما !!

حمدي : الحب ؟ مايفش حب فى الدولة الليويسية .

على : (يضحك بوحشية) دولة بولويسية .. الساذج وحده هو ظلى يحاول يعمل دولة بولويسية .. لا .. (هائما) أنا كنت باطلم المثل العليا .. أما الخوف يصبح حزاء

من حياة الناس لما الشرطة تعيش جوا قلوب للناس ..لما يختفى من المجتمع كل رقيب وكل واحد يصبح على نفسه رقيب.. (فجأة ويعنف مروع) لما تقول لهم كلكم روحوا الصناديق.. وكلهم يروحوا الصناديق وكلهم يقولوا نعم ومحتش قال لهم قولو نعم ..لحظة الرعب المائق.. الفى الشرطة دولة بدون شرطة لأن كل أهل البلد شرطة..لما كل الملايين تتصور أننا موجود..موجود فى كل زمان ومكان .. الله .. لا يستخدم الشرطة .

الجمهور : استغفر الله العظيم لا حول الله .. (١٠١)

سقوط "حمدي" يأتي مصاحبا لمقوط "على" ، على يسقط لأن نظامه الذى صنعه هو الذى أسقطه ، "حمدي" يسقط لأنه تخلى عن مواصلة النضال..بعد هذا الشوط الكبير الذى قطعه .. فهو لم يكن يقطعه من أجل أحد غير نفسه فقط!! ، ولذا يشعر بالذنب من جراء تخليه عن مواصلة النضال ، فيندفع إلى طلب المطلق هربا من طلب الممكن حمدي :عاوز خمرة قذرة...

فريدة : حمدي .. أنا ماحبش أفضى الليل مع رجل حزين...

حمدي : لالا لا .. هابتسم .. اقسم بالله بعد أول كأس هابتسم وأضحك وأسمى كل أحزاني .. واحكى لك حكاوى كان يا مكان فى سالف العصر والأوان ..وأقول لك إن كنتى عاوزة نكت وأخذك فى حضنى.. أحبك..أحبك..(١٠٢)

وتنتهى المسرحية نهائية لا تخلو من الانتظار، حيث لا يزال جموع الناس يعانون من القهر الداخلى..حتى بعد سقوط على..لهنالك المئات الذين يخلقونه ..هذا بما تنل عليه نهائية المسرحية على لسان الرجل للعجوز ..الله ..الله بقع البلد دي فين ؟ .

فى عام ١٩٧٣ حدثت حرب أكتوبر، وتم عبور القناة ورفع علم مصر عاليا على الضفة الشرقية لقناة السويس، وقد استجاب كتاب الدراما للحدث الكبير فكتبوا أعمالا عن المعركة وهى - فى معظمها- أعمال مباشرة تمجد الانتصار وتبين أنه - النصر - كان هو النتيجة الحتمية للانتظار الطويل الذى أعقب هزيمة ٦٧ ، ومن هذه الأعمال على سبيل المثال "رأس العش" و"باحلم بامصر" لمعد وهبه ، "محكمة عم أحمد الفلاح" لرشاد رشدى" أغنية على الممر" لعلى سالم وكلها قدمت على المسرح فى نهاية ١٩٧٤!! ، ولا نكاد ظاهرة الانتظار فى هذه الأعمال تتعدى إشارة هنا أو هناك إلى ساعات الانتظار الطويلة قبل الحرب التى انتهت بالانتصار ، باستثناء عمل واحد هو "رسول من قرية

تميزة للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام لمحمود دياب والمنشور في ١٩٧٥، وهذا النص يكاد يكون هو الوحيد - على حد علمي - في هذه الفترة التي تبدو فيها ظاهرة الانتظار - كظاهرة سياسية واضحة - حيث بدأ الكاتب مسرحيته من مباحثات الكيلو ١٠١ ووقف إطلاق النار ومدى تأثير ذلك على الجبهة الداخلية .. وتنتهي المسرحية نهاية تدل على وعي الكاتب بالطبيعة الدينامية للصراع العربي الإسرائيلي أو إن شئت الدقة الصراع المصري الإسرائيلي بما له من خصوصية .. حيث تنتهي المسرحية على صوت " جابر " أحد مجندي القرية [أوعم تفكرم إن الحرب خلصت .. هي ماخلصش يا با هي في أجازة مش أكثر .. وكل الولاد اللي هنا بيقلوا إحنا حتعارب تاني .. ياريت يا با .. ياريت يا با]^(٥٣) وهي نهاية تدل على استمرارية الانتظار كظاهرة سياسية. لأن الصراع بيننا وبين العدو لم يحسم بعد.

- (١) انظر د. محمد جابر الأنصاري تحولات الفكر السياسي في الشرق العربي ١٩٣٠-١٩٧٠ ، عالم المعرفة ، العدد ٣٥ ، الكويت سنة ١٩٨٠ .
- (٢) د. رجاء عيد فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ١٩٨٦ . ص ٣١٢ .
- (٣) سوف يتناول البحث مسرحية مسمار جحا في الفصل الثالث الانتظار ظاهرة تراثية .
- (٤) راجع د. أحمد المصطفى أنب باكتير المسرحي ج ١ المسرح السياسي ط ١ مكتبة الطليعة أسبوط ١٩٨٠ ص ١٩٠، ١٩١ .
- (٥) على أحمد باكتير امبراطورية في المزاد ، مكتبة مصر ، الفجالة دت ص ٥٤ .
- (٥) نفسه ص ٢٥
- (٦) نفسه ص ٣٠
- (٧) نفسه ص ٣٧ .
- (٨) نفسه ص ٤٨ .
- (٩) نفسه ص ٥٤ ، ٥٥ .
- (١٠) نفسه ص ٥٧ .
- (١١) نفسه ص ٦٧ .
- (١٢) نفسه ص ٨٢ ، ٨٣ .
- (١٣) نفسه ص ٩٠ .
- (*) كانت هذه الدول هي (بورما / ميلان / باكستان / أفغانستان / كمبوديا / الصين / مصر / الحبشة / غانا العراق / إيران / اليابان / الأردن / لاوس / لبنان / سوريا / ليبيريا / ليبيا / نيبال / الفلبين / السعودية / السودان / ميان / تركيا / فيتنام الشمالية / فيتنام الجنوبية / أندونيسيا)

انظر ليبي عبد الستار أحداث القرن العشرين منذ عام ١٩١٩ ، دار المشرق بيروت
دت ط٤ ص ٢١٤ .

(١٤) نفسه ص ٢١٤ ، ٢١٥

(١٥) على أحمد بكثير ، ص ٩٣ .

(١٦) نفسه ص ٩٨ .

(١٧) انظر عبد الرحمن الرافعي ، ثورة ٢٣ يوليو تاريخنا القومي فى مبيع مسنونات
١٩٥٢ ، ١٩٥٩ ، ط١ القاهرة مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٩ ص ٢٠٧ .

(١٨) د. جمال يحيى ، المجل فى تاريخ مصر الحديثة ، ص ٤٧٥ .

(١٩) انظر فاروق عبد القادر ، اتجاهات ثورية فى المسرح المصرى ، يوسف إدريس ،

مجلة المسرح ، العدد ٧ يوليو ٦٤ ص ٣٤ ، ٣٥ . وانظر فاروق عبد الوهاب ،

يوسف إدريس ومسرح الفكرة ، مجلة المسرح ، العدد ٣١ يوليو ١٩٦٦ ، ص ١٦٨ ،

١٢٦ .

(٢٠) يوسف إدريس ، اللحظة الحرجة ، مكتبة مصر دت ص ١٣ .

(٢١) نفسه ص ٣٦ ، ٣٧ .

(٢٢) د. فواد زكريا . خطاب إلى العقل العربى / كتاب العربى الممد ١٧ ، الكويت

١٩٨٧ ص ٨٢ - ٨٣

(*) من الملاحظات الذكية التى أشار إليها د. فواد زكريا فى كتابه الربط بين

الطاعة والمصا وهذا ما يدل عليه القول الشائع (شق عصا الطاعة) انظر المرجع

السابق ص ٨٣ .

(٢٣) يوسف إدريس اللحظة الحرجة ص ٥١

(٢٤) فاروق عبد القادر اتجاهات ثورية فى المسرح المصرى / يوسف إدريس ص ٣٢ .

(٢٥) يوسف إدريس المصدر السابق ص ٥٤ .

(٢٦) للمزيد عن هذا المصطلح واستخدامه فى الدراما العالمية انظر مولين ميرشنت -

كليفرود ليتش - الكوميديا والترجيديا ترجمة د. على أحمد محمود ، عالم المعرفة

الممد ١٨ / الكويت ١٩٧٩ من ص ٤٥ إلى ص ٦٩ .

(٢٧) فاروق عبد القادر - المرجع السابق ص ٣٢ .

- (٢٨) يوسف إدريس المصدر السابق ص ٨٤ .
- (٢٩) نفسه ص ٨٧ .
- (٣٠) نفسه ص ٨٩ .
- (٣١) نفسه ص ٩٨ .
- (٣٢) نفسه ص ١٠٠ .
- (٣٣) نفسه ص ١٠٩ .
- (٣٤) نفسه ص ١١٠ - ١١١ .
- (٣٥) فاروق عبد القادر المرجع السابق ص ٣٢ .
- (٣٦) يوسف إدريس المصدر السابق ص ١٢٢ .
- (٣٧) انظر فاروق عبد القادر ، المرجع السابق ص ٣٢ ، وانظر فاروق عبد الوهاب ص ١٧٠ .
- (٣٨) انظر / فاروق عبد القادر "زدهار وسقوط المسرح المصري" كراسات الفكر المعاصر / دار الفكر المعاصر / الكراسة الخامسة ابريل ١٩٧٩ م القاهرة ص ٨٦
- (*) هذه الأعمال سيتناولها البحث في فصل "الانتظار ظاهرة تراثية"
- (٣٩) انظر د. عبد الكريم درويش ود. ليلى تكلّا، حرب الساعات الست ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، سنة ١٩٧٤ ، ١١٣ .
- (٤٠) د. أحمد شلبي ، مصر بين حريين ٦٧ - ٧٣ ، مكتبة النهضة المصرية القاهرة ، سنة ١٩٧٥ ط ٢ ، ص ٩٦ .
- (٤١) د. عبد الكريم درويش ود. ليلى تكلّا ، المرجع السابق ص ٤٦ .
- (٤٢) نعمان عاشور ، مسرحية يلاذيره ، مسرح نعمان عاشور ج ٢ الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٦ ص ٤٧٦ .
- (٤٣) سعد الدين وهبه - "مواقف" / مؤسسة دار الشعب سنة ١٩٦٩ ص ١١ .
- (٤٤) المصدر السابق ص ١٨ - ١٩ .
- (٤٥) نفسه ص ٢٧ .
- (٤٦) نفسه ص ٢٩ .
- (٤٧) نفسه ٣٩ .

- (٤٨) نفسه ص ٤١ .
- (٤٩) نفسه ص ٤٣ .
- (٥٠) نفسه ص ٤٤ ، ٤٥ .
- (٥١) نفسه ص ٥٤ .
- (٥٢) نفسه ص ٦٢ - ٦٣ .
- (٥٣) نفسه ص ٧٠ - ٧١ .
- (٥٤) نفسه ص ٨٩ .
- (٥٥) نفسه ص ٩٦ - ٩٧ .
- (٥٦) نفسه ص ١٠٩ .
- (٥٧) نفسه ص ١١٦ - ١١٧ .
- (٥٨) نفسه ص ١١٩ .
- (٥٩) محمود دياب .. رجل طبيب في ثلاث حكايات .. حكاية الأولى / الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٤ ص ٢٠٨ .
- (٦٠) محمود دياب المصدر السابق - ص ٢١٢ .
- (٦١) نفسه ص ٢١٦ .
- (٦٢) نفسه ص ٢١٧ .
- (٦٣) نفسه ص ٢٢٢ .
- (٦٤) نفسه ص ٢٢٥ .
- (٦٥) نفسه ص ٢٢٦ .
- (٦٦) نفسه ص ٢٢٦ .
- (٦٧) حسين رلمز محمد رضا " للدراما بين النظرية والتطبيق " المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط ١ سنة ١٩٧٢ ص ٢٨٣ ، ٢٨٤ .
- (٦٨) محمود دياب المصدر السابق ص ٢٤٦ .
- (٦٩) نفسه ص ٢٤٧ .
- (٧٠) محمود دياب / الحكاية الثانية " الرجال لهم رؤوس " ص ٢٥١ .
- (٧١) المصدر السابق ص ٢٥١ .

- (٧٢) نفسه ص ٢٥٧
- (٧٣) نفسه ص ٢٥٩
- (٧٤) نفسه ص ٢٦١
- (٧٥) نفسه ص ٢٦٤
- (٧٦) نفسه ص ٢٧٤
- (٧٧) نفسه ص ٢٧٨
- (٧٨) د. أحمد السعدنى " حيرة محمود دياب بين الفكر والميف " دار حراء - المنيا
١٩٨٥ ص ١
- (٧٩) د. عبد القادر القط " محمود دياب للكتاب المسرحى " مجلة ايداع العدد ٢ السنة
الثانية فبراير ١٩٨٤ ص ١٦
- (٨٠) محمود دياب - المصدر السابق ص ٢٨١
- (٨١) نفسه ص ٢٨٧ - ٢٨٨
- (٨٢) نفسه ص ٢٨٩
- (٨٣) نفسه ص ٢٩٤ .
- (٨٤) نفسه ص ٢٩٧ .
- (٨٥) محمود دياب " اضبطوا الساعات " ص ٣٠١ .
- (٨٦) المصدر السابق ص ٣٠٤ .
- (٨٧) نفسه ص ٣١٨-٣١٩ .
- (٨٨) نفسه ص ٣٣٣ - ٣٣٤ .
- (٨٩) نفسه ص ٣٣٨ .
- (٩٠) نفسه ص ٣٤٠ .
- (٩١) نفسه ص ٣٤٣-٣٤٤ .
- (٩٢) نفسه ص يوسف إدريس المخططين مكتبة مصر د. ت ص ١٢-١٣ .
- (٩٣) المصدر السابق ١٥ .
- (٩٤) نفسه ص ١٩
- (٩٥) نفسه ص ٢٤-٢٥ .

- (٩٦) نفسه ص ٣٣
- (٩٧) نفسه ص ٧٠ .
- (٩٨) نفسه ص ٧٨ .
- (٩٩) نفسه ص ٨٨ .
- (١٠٠) نفسه ص ٨٨ .
- (١٠١) نفسه ص ٩٨ .
- (١٠٢) انظر أمين اسكندر ، قراءة لممرحية المخططين ، مجلة الممرح ، يونيو سنة ١٩٦٩ ، ص ٥٨ .
- (١٠٣) يوسف إدريس ، المصدر السابق ص ١١٠
- (١٠٤) على سالم ، غاريت مصر الجديدة ، مؤلفات على سالم (١) الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٩ ، ص ١٠
- (١٠٥) المصدر السابق ص ١٦-١٧
- (١٠٦) نفسه ص ٢٣ .
- (١٠٧) نفسه ص ٢٤ .
- (١٠٨) نفسه ص ٢٥ .
- (١٠٩) نفسه ص ٢٦ .
- (١١٠) نفسه ص ٣٣ .
- (١١١) نفسه ص ٣٥ .
- (١١٢) نفسه ص ٣٥ .
- (١١٣) نفسه ص ٣٩ .
- (١١٤) نفسه ص ٥٠ .
- (١١٥) نفسه ص ٦٥-٦٦ .
- (١١٦) نفسه ص ٧٤ .
- (١١٧) انظر فاروق عبد القادر ، ازدهار وسقوط الممرح المصري ، ص ١٨٧ وما بعدها .
- (١١٨) على سالم ، المصدر السابق ص ٩٠ .

- (١١٩) نفسه ص ٩١ .
- (١٢٠) نفسه ص ٩٣ .
- (١٢١) نفسه ص ٩٧-٩٨ .
- (١٢٢) انظر فاروق عبد القادر ، مقدمة مسرحية إيزيس حبيتي ، دار الفكر للدراسات والتوزيع والنشر ، ط١ القاهرة ١٩٨٦ ص ١٣ .
- (١٢٣) للمرجع السابق ص ١٤
- (١٢٤) حوار مع ميخائيل رومان أجراه فاروق عبد الوهاب ومنشور في مقدمة مسرحية الخطاب / مجلة المبرح العدد ٤١ مايو ٦٧ ص ٨٥
- (٥) انظر فاروق عبد القادر المرجع السابق ص ١٤
- (١٢٥) نفسه ص ٣٦
- (١٢٦) ميخائيل رومان / مسرحية الزجاج / من فصل واحد / سلسلة مسرحيات عربية / فبراير ١٩٦٨ ص ١٧٨
- (١٢٧) نفسه ص ٣٩ .
- (١٢٨) ميخائيل رومان إيزيس حبيتي ص ٥٢ .
- (١٢٩) نفسه ص ٥٣-٥٤ .
- (١٣٠) نفسه ص ٦٥ / ٦٦
- (١٣١) د. على الراعي / مبرح الدم والدموع / الهيئة العامة للكتاب / مطبوعات الجديد سنة ١٩٧٢ ص ١٩٦
- (١٣٢) ميخائيل رومان / المصدر السابق ص ٦٨
- (١٣٣) نفسه ص ٧٠-٧١ .
- (١٣٤) نفسه ص ٧٧-٧٨ .
- (١٣٥) نفسه ص ٨٤-٨٥ .
- (١٣٦) نفسه ص ١٠٠-١٠١
- (١٣٧) أمير اسكندر ، المتقنون والصراع ضد القهر في مبرح ميخائيل رومان ، مجلة المبرح ، عدد ٣١ يوليو ١٩٦٦ ، ص ٢٠٠ .
- (١٣٨) ميخائيل رومان ، المصدر السابق ص ١٠٢ .

- (١٣٩) نفسه ص ١١١ - ١١٢
- (١٤٠) نفسه ص ١١٥
- (١٤١) نفسه ص ١٢٠
- (١٤٢) د. على الراعى / فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني ص ١٤٥
- (١٤٣) ميخائيل رومان / المصدر السابق ص ١٢٣
- (١٤٠) فاروق عبد القادر / المرجع السابق ص ١٢
- (١٤٥) ميخائيل رومان / المصدر السابق ص ١٤١
- (١٤٦) نفسه ص ١٤٨ .
- (١٤٧) نفسه ص ١٧٧-١٧٨ .
- (١٤٨) Martan Gradins . The Loyal and the Disloyal . University of Chicago Press
- ١٩٥٦ , P. ١٣٤
- (١٤٩) انظر / بسام خليل فرنجية/الاغتراب فى أدب حلیم بركات / مجلة فصول م ٤ - ع ١
الكتوبر سنة ١٩٨٣ ص ٢٠٩
- (١٥٠) ميخائيل رومان / المصدر السابق ص ١٩٥
- (١٥١) نفسه ص ٢٣٢ .
- (١٥٢) نفسه ص ٢٣٨ .
- (١٥٣) محمود دياب / رسول من قرية تميزه للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام/روايات
الثقافة الجديدة / القاهرة يونيو ١٩٧٥ ص ١٤٩

الفصل الثالث

الانتظار ظاهرة تراثية

٣ - ١

استلهم كثير من كتاب الدراما مادتهم الدرامية من التراث ومصادره المختلفة - التاريخ والأسطورة والأدب الشعبي والتراث الديني - ويمكن ملاحظة ذلك ورصده منذ البدايات الأولى للممّرح المصري.. منذ أن كتب إبراهيم رمزي مسرحية "مرالحاكم بأمر الله" وهي عرض لأحداث تاريخية وقعت في عهد الدولة الفاطمية، ومسرحية "أبطال المنصورة" وتناول فيها صفحات مشرقة من تاريخ الكفاح الوطني ضد الصليبيين، ثم توالى بعد ذلك الأعمال الدرامية المستمدة من التاريخ أو الأساطير أو التراث الديني على يد توفيق الحكيم ومحمود تيمور وعلى أحمد باكثير، ثم عند كتاب الواقعية الاشتراكية بعد ذلك الفريد فرج، وبعض أعمال رشاد رشدي، ويوسف إدريس، ومحمود دياب وغيرهم هذا على مستوى الدراما النثرية، وكانت أعمال "شوقي" وأعمال "عزيز أباطة" المسرحية نموذجاً آخر للدراما الشعرية التي تستقى موضوعاتها من التاريخ، على سبيل المثال "عنترة" و"قمبيز" و"مصرع كليوباترا" و"مجنون ليلى" و"على بك الكبير" لـ"شوقي"، و"العباسة" و"شهریار" و"غروب الاندلس" و"قيس ولبنى" و"الناصر" لـ"عزيز أباطة".

وكانت الأعمال الأولى المستقاة من التراث - على مستوى الدراما الشعرية والنثرية - تتعامل مع التراث الأدبي - مادة خام تنتهي إلى الماضي الذي انتهت وظيفته^(١) ولم تتعامل معه كمواقف وحركة مستمرة تسهم في تطوير التاريخ وتغييره، ويتبناه إلى ما

يجب إعادة النظر فيه، فقد كان التراث بالنسبة لهؤلاء الرواد أقرب لأن يكون وسيلة للتسجيل وعرض الموضوعات الجاهزة التي لا تحتاج إلى أكثر من الصياغة أو النظم الشعري^(١).

فقد وقع الرواد الأول فيما يمكن تسميته بالوقوع في أسر التاريخ أو التراث بوجه عام - إن صح التعبير - بل إن بعض هؤلاء الرواد يصدق عليهم ما قاله د. محمد مندور عن مسرح عزيز أباظة حيث إنه إنقيد بحقائق التاريخ، بل أثبت مراجعته التاريخية بشأنها..... بمعنا في الدقة، وكان قصده من ذلك إحياء البطولات التاريخية^(٢) ومن ثم قد أصبح التراث عند هؤلاء الرواد - في نظري - كما من المعارف والمعلومات تعرض في شكل حوارات بين الشخصوس كما وردت في كتب التاريخ غاطين السمة المميزة للتاريخ من حيث [قابلية استيعابه لفن المسرح بشرط أن يستوعب "المسرح" القدرة البصيرة على إبقاء النبض الحيوي فيما ينظر إليه من أحداث التاريخ]^(٣) هذا النبض الحيوي لن يستمر إلا إذا لمس التاريخ هموما متشابهة تتصارع على أرض الواقع الذي أفرز النص المسرحي، أو بمعنى آخر أن يجد للتظير التاريخي للتظير الواقعي الذي يماثل وهذا ما يفسر اعتماد القراءات لحدث تاريخي واحد.. وقد تكون هذه القراءات متناقضة، لأن أى قراءة تعكس موقفا معينا.

والموقف لا يعدو أن يكون في النهاية معطى ذاتياً^(٤) إذن فالتراث يتجدد من خلال علاقتنا نحن به.. فهو ليس مادة نهائية أو جامدة، إنما هو حركة تتلون من خلال مواقفنا إزاءه.

فالفارق بين المؤرخ أو دارس التراث والكتّاب الدرامى، أن الكتّاب الدرامى يتخذ من النفس البشرية - بكل صراعاتها وتناقضاتها - نقطة انطلاق لينتج الفنى فى حين أن المؤرخ أو الدارس أو الباحث فى التراث يعتمد على الظواهر الاجتماعية فى صورها المطلقة والى تتخذ من التراث أحداثا ووقائع ليست لها خصائص إنسانية محددة، وبالتالي فإنهم يتقنون عند المرحلة التاريخية التى يريدون معالجتها، أما كتّاب الدراما فيتخذ من تلك المرحلة مادة لكى ينطلق منها إلى أفق إنسانية أوسع وأرحب، وبذلك يتحول العمل المسرحى إلى عمل إنسانى خالد يصلح لكل زمان أو مكان وهذا بالضبط ما فعله شكسبير فى مسرحياته التاريخية وأمسبه للكبرى.

تطور مفهوم الكاتب المسرحي المصري في نظرته إلى التراث - في رأيي - منذ أن كتب توفيق الحكيم مسرحية " أهل الكهف " ١٩٣٣ والتي استمد مضمونها من القرآن الكريم متأثراً في بنائها الفني بكلاسيكيات المسرح الفرنسي ، ولم يكتب الحكيم بالقصص كما وردت في النص القرآني وكتب التعبير وإنما أضاف إليها شخصاً وأحداثاً لتناسب مع الفكرة الرئيسية التي يريد طرحها وهي صراع الإنسان مع الزمن .

ثم توالت بعد ذلك الأعمال التي تناولت التراث من منظور معاصر - إن صح التعبير - فكانت دعوة الحكيم للمزوجة بين الفكر اليوناني والتراث الإغريقي والمصرح والفكر الإسلامي في " الملك أوديب " و " بيجاميون " ثم " شهر زاد " والتي استقاها من ألف ليلة وليلة ، ثم " إيزيس " من التراث الفرعوني ، ثم " السلطان الحائر " من عصر المماليك .

وكانت أعمال محمود تيمور والتي غالباً ما كان يتجه بها إتجاهاً نفسياً مستمداً مادتها من التراث على سبيل المثال " حواء الخالدة " و " اليوم خمرة " من التراث العربي ومن التراث الإسلامي " صقر قريش " و " طارق الأندلس " ومن العصر العباسي " سهاد أو اللحن الثالث " وقد جعل محمود تيمور كل هذه تفسيراً لواقع أبطال التاريخ أو التراث وإرجاع مولفهم وتصرفاتهم - التي عرفوا بها - إلى أسباب سيكولوجية ولعل ذلك كان نتاجاً لتأثر محمود تيمور بنظريات " فرويد " و " أنلر " و " يونج " في علم النفس .

وكانت أعمال باكتير المتنوعة والتي استقى مادتها من التاريخ والأساطير الفرعونية على سبيل المثال " الفرعون الموعود " و " لوزوريس " و " الفلاح الفصيح " ومن التراث العربي والتاريخ " معمارجحا " و " الدودة والثعبان " ، ثم تطورت نظرة الكاتب المسرحي إلى التراث بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ حيث تناول الكتاب القضايا الاجتماعية والسياسية الملحة من خلال التخفي وراء التراث فكانت أعمال الفريد فرج " مقطوع فرعون " و " الوزير سالم " و " سليمان الحلبي " و " على جناح التبريزي وتبسم قفة " و " حلاق ببغداد " وكانت أعمال رشاد رشدي " إيترج يا سلام " و " بلدي يا بلدي " ، وكانت أعمال يوسف إدريس " الفرارير " وسعد الدين وهبة " الأستاذ " ، ومحمود دياب " باب الفتوح " ... الخ .

وكانت للمسرحيات ذات الفصل الواحد وهي كثيرة أذكر منها على سبيل المثال " حسن ونعيمة " و " شفيقة ومقولى " لشوقي عبد الحكيم و " أصل الحكاية " لبكر الشركاوى و " حبظلم بظانظا " لفاروق خورشيد .

ولم يكن هذا على مستوى الدراما النثرية فحسب بل وعلى مستوى الدراما الشعرية أيضاً ، فكانت ' الفتى مهران ' و ' الحسين ثلثاً ' و ' الحسين شهيداً ' للشرقاوى ، و ' أماسة الحلاج ' و ' الأميرة تنتظر ' و ' وبعد أن يموت الملك ' لعبد الصبور ، و ' الحربة والسهم ' و ' حكاية من وادى الملح ' لمحمد مهران السيد ، و حمزة العرب لمحمد إبراهيم بوسنة . إذن كانت الأعمال التى استقت مادتها من التراث كثيرة والسبب - فى نظرى - يرجع إلى تخفى هؤلاء الكتاب واستغلالهم بالتراث هرباً من العراقيل التى فرضتها الرقابة عليهم وعلى الكثير من المثقفين الذين حاولوا نقد الواقع السياسى والاجتماعى ، فقدم هؤلاء الكتاب أعمالاً بذلت مفهوم المسرح المواسب للثورة والرائصد للتغيرات الاجتماعية للمصاحبة لها و المجد لها فى بعض الأحيان - كما أشار اتبعث فى الفصلين السابقين - إلى مفهوم آخر يناضل من أجل الديمقراطية والحرية والعدالة الاجتماعية التى كانوا يتمنونها ، فنجأوا إلى التراث مستخدمين الرمز بحيث بدأ الواقع الاجتماعى والسياسى مجسداً بعيداً عن المباشرة محاولين اكتشاف الواقع والبحث فى روح الإنسان وتكوينه النفسى والذى يمثل التراث جزءاً هاماً منه - إن لم يكن الجزء الأهم - فكان لجوء هؤلاء الكتاب إلى التراث نتيجة اسمية لمحولة الهروب من القيود والأحكام التى أحكمت قبضتها على حريتهم وبيداعاتهم .

هذه المراوغة وهذا التخفى فى حد ذاته يرتبط بشكل أو بآخر بظاهرة الانتظار التى هى جزء من تكوين النفس المصرية ، إضافة إلى عصور الكبت والقهر التى عاشها الإنسان المصرى عبر تاريخه الطويل والتى جعلت الحذر يكاد يكون العنصر الغالب على طبيعته خشية الوقوع فى يد من لا يرحم ، والكتاب المسرحى هو أولاً وأخيراً إنسان مصرى مولاد أن يحمل فى أعماقه - سواء بوعى أو بغير وعى - هذه التقاليد والقيم التى توارثها ونشأ عليها ، فهو عندما يشرع فى الكتابة الدرامية لابد أن تحوم أشباح الحذر القديم حول شخصه ، عمق هذا الحذر القهر السلطوى الذى عاش الكتاب الدرامى المصرى تحت وطأته ، وتحت وطأة [الأحكام العرفية منذ اغسطس ١٩٣٩ الممثلة برقم ٩٦] التى عرفت لأول مرة فى مصر بالأحكام العسكرية . ثم عدلت إلى قانون الطوارئ عام ١٩٥٨ ، ثم عدلت مرة ثالثة بقانون الحريات ١٩٧٢ وهو القانون الذى يعطى الحق لرئيس الجمهورية فى أن يضع القيود على حرية الأفراد فى الاجتماع والانتقال والإقامة والمرور

فى أماكن وأوقات معينة، أو القبض على المشتبه فيهم ضد الأمن والنظام العام واعتقالهم دون محاكمة]. (٢)

تتضح ظاهرة الانتظار بنسب متفاوتة فى معظم الأعمال الدرامية التى اعتمدت على التراث ، ولعل ذلك يرجع الى طبيعة المادة التراثية- مهما كان مصدرها - على سبيل المثال، سر الحاكم بأمر الله لإبراهيم رمزى و"شهرزاد" و"إيزيس" للحكيم و" الفلاح الفصيح" و" الفرعون الموعود" و"أوزوريس" لبكثير، وكلها تقوم على قصص تراثية تعتمد على الانتظار أصلاً بل يمثل الانتظار العمود الفقري الذى تقوم عليه هذه القصص فى أصولها التراثية.وقص على ذلك الأعمال مع تفاوت نسبة وضوح الظاهرة من عمل إلى آخر حسب أصل القصة الموروثة أو حسب القضية المطروحة سواء أكانت ذات مضمون سياسى أو اجتماعى.

ومن ثم سيقف البحث فى هذا الفصل أمام خمسة أعمال تعد من أفضل الأعمال فى نظرى- التى تتضح فيها الظاهرة وتتوحد أشكال الانتظار فيها - وليس معنى ذلك أن الظاهرة غير واضحة فى الأعمال الأخرى المستقاة من التراث ولكن نظراً لكثرة الأعمال المعتمدة على التراث سيكتفى البحث بالأعمال الخمسة - وهذه الأعمال لخمسة كتاب مختلفين وهى :

"مسار جحا" لعلى أحمد باكثير، "السلطان الحائر" لتوفيق الحكيم ، و "الغرافير" ليوسف إدريس ، "اتفرج ياسلام" لوشاد رشدى ، "سليمان الحلبي" لأفريد فرج .

٣ - ٢

تبدو ظاهرة الانتظار واضحة جلية فى مسرحية "مسار جحا" لعلى أحمد باكثير، ويمكن تسمية الظاهرة فى النص بالانتظار التراثى ذى المضمون السياسى، حيث يلجأ الكاتب إلى للتراث العربى وقد اختار منه شخصية "جحا" بأبعادها المعروفة مستعيناً بما خلفته كتب النوادر والأخبار من ملح ونوادر رويت عن جحا ، ولم يقف الكاتب عند الأبعاد التراثية للشخصية وإنما أعاد اكتشافها فى ضوء متغيرات الواقع المعاش حيث تعرض من خلالها لنقد الواقع السياسى الذى ترسخ تحته البلاد متخذاً من مسماره رمزاً ثورياً لطرح قضية الاستقلال التام عن إنجلترا (٣) فقد شاء الكاتب [أن يجعل من جحا ، ومن بعض شخوص الرواية رموزاً وتوريثات عن مبادئ وشخصيات سيارة دوايرة فى

الشرق العربي بأسره ، بين حاكم ومحكوم ، وغالب ومطلوب ١٢ ثم أخضع حوادث روايته إلى مايزجحم به الشرق العربي من حوادث وأحداث ، وقد عمد إلى التورية والتسمية؛ فهو تارة للإشارة والتلميح ، وتارة أخرى للإصحاح والتصريح ، فإذا أحس أنه أسفر في صراحة بما عصى أن يؤخذ به، أو يؤخذ عليه، نراه يتراجع، مدلورا ومموها ، فيغوت أغراض الحكمين الذين يملكون أمر معاقبته^(١) والقضية الرئيسية في النص هي قضية الإستقلال التام عن بريطانيا ، حيث يرى بكثير أن النضال المسلح هو السبيل الوحيد للحصول على الاستقلال ونزع مسار الاحتلال والذي قد يعني في النص الدفاع عن مصر كأحد التحفظات الأربعة الشهيرة في معاهدة سنة ١٩٣٦ أو الاحتفاظ بقناة السويس وبالقوات البريطانية فيها أو الدفاع المشترك الذي جاء كبديل لمعاهدة ٣٦]^(٢)

وعلى الرغم من وقوف مصر بجانب بريطانيا في الحرب العالمية الثانية، وعلى الرغم من انتصارها في الحرب فإنها لم تف بوعودها وكانت قناة السويس هي مسار جحاً!! والمسرحة مكونة من ستة مناظر قسمها المؤلف وربما كان هذا التقسيم نتيجة لتعدد الأماكن داخل الدراما والانتقال السريع من مكان إلى مكان..ويمكن ملاحظة الانتظار ورصد الظاهرة ومدى تأثيرها في البناء الفني للنص منذ المنظر الأول . حيث يجلس جحا على مصطبة الوعظ أمام الجامع الذي يتولى فيه جحا الإمامة والوعظ والجامع يقع في جانب من سوق الكوفة.. ويمكن الاستدلال بالمكان هنا على مدى ارتباط جحا بالجمهير ونوعية هؤلاء الذين يستمعون إلى وعظه، فهم من عامة الناس .. مما يمهّد للقضية التي ستطرح وللأحداث التي ستأتي !!

عباد : لن ينتهي هذا الشيوخ عن غيه حتى يضرب على يده .
حريق : أه لو كان الأمر لي لطرحت أرضنا وجثمت على صدره ففتقت لحبته
الملعونة شعرة شعرة !!

أبو صفوان : قبحه الله يأخذ رزقه من مال الدولة بيده ثم يحرض الناس عليها بلسانه !
حريق : عجباً والله لوالينا كيف صبر عليه إلى اليوم ؟

عباد : إنه مثل الزنابق لا يمك !

حريق : لكنه إن فلت من أيدينا اليوم .

عباد : أجل.. علينا أن ننتظ لكل كلمة يقولها في وعظه ، فإن لم نستطع أن نأخذ عليه شيئاً فلنستدرجه بأستلتنا^(٣)

هذا أول حوارات المسرحية ، يلقي من خلاله الكاتب الضوء على شخصية جحا ، ويشير الى طبيعة الصراع في العمل ، ويمكن ملاحظة إشارات للكاتب وتلميحاته التي تدل على أن القضية المطروحة قضية سيمسية في المقام الأول ، كما يمكن ملاحظة الانتظار كبعد من أبعاد الحوار السابق وبعد من الأبعاد التي يقوم عليها الصراع في العمل بين السلطة وعملاتها في جانب، وجحا والعمالة في جانب آخر .. وتبدأ معلم الصراع تتضح بعد دخول هؤلاء العملاء مع جحا في عدة نقاشات ينتظرون إيقاعه بشكل مباشر في الخطأ ومن ثم يتم القبض عليه .. ولكن هيهات لا يفلحون مع جحا الماكر ... يقترح عباد وحريق وأبو صفوان أن يدخل جحا في مناظرة مع " أبو صفوان " وكلامهما واعظ والجميع ينتظرون .

جحا : وى ! .. كأنهم جامعا بك الى هنا لتكشف للناس جهلي .

أبو صفوان : نعم .

جحا : (يظهر الخوف والإشفاق) بالله يا أبا صفوان لا تفعل ستجد لك جامعا في حى أفضل من هذا الحى... في حى أهله أغنياء تصلك منهم الولائم والهدايا والهبات أما هؤلاء فلو وجدوا عندي شيئا لأخذوه .

أبو صفوان : من قال لك إنني أطعم في وظيفتك ؟ (١٠)

الحوار السابق بين شخصيتين متناقضتين أحدهما يمثل نموذجا للواعظ العميل للسلطة والثاني نموذج للواعظ الذي يدافع عن الفقراء ومن خلال حوارهما معا تتضح أبعاد الصراع وتزداد الرؤية وضوحا عندما تبدأ المناظرة ..

أبو صفوان: أيهما أفضل عند الله الغني الشاكر أم الفقير الصابر ؟

جحا : (يتوقف قليلا) ...؟

عباد : أجب

جحا : الغني الشاكر أفضل .

أبو صفوان: برهانك !

جحا : لأن الغني الشاكر لا يوجد له في هذه الأيام ، وأما الفقراء الصابرون فهم

أكثر من لهم على القلب ولا يحصي عددهم إلا الله ! " يتمالي الضحك " (١١)

يريد الكاتب من خلال الحوار السابق بيان تأثير الظلم الواقع على عامة الناس من جراء الاحتلال الذي نهب خيرات الشعب وهذا يأتي على لسان جحا - لسان حال الشعب - والموقف كله موقف انتظار وترقب من الفريقين - فريق الثلاثة "عيلاد و"حريش" وأبو صفوان"، وفريق جحا والعامّة - لما يستمر عنه المناظرة بين الواعظين !!

يتقدم الصراع خطوة أخرى في نفس الاتجاه عندما يأتي الدور على جحا كي يطرح سؤالاً على "أبو صفوان" ومن خلاله يؤكد الكاتب على مدى الظلم الذي يقع على الشعب في ظل الاحتلال .

جحا : أين يذهب القمر عند المحاق ؟ !
أبو صفوان: ويك أهدأ سؤال يوجه إلي مثلي؟ ماذا يعلم أين يذهب القمر عند اختفائه في كل شهر ؟

جحا : هل أقررت بالمعجز ؟ .
أبو صفوان: وهل تعلم أنت ؟
جحا : نعم .. يأخذه أغنياء الجن فيقطعونه نجوماً صفراً تتحلي بها نسلاهم !
(ينفجر الحضور ضحكاً) .

أبو صفوان: (للحاضرين) ويلكم هذا جواب غير معقول ولا برهان له عليه .
أصوات : (من خلال الضحك) هل نزل لنا أنت أين يذهب ؟ !
جحا : البرهان يا أبا صفوان بين يديك إن شئت أقمتة بنفسك..... إن أقمتة فسيبتهج به قلب إمرأتك ! اذهب إلي أولئك الأغنياء فلاطفهم وتملقهم لعلهم يجدون عليك بحفنة من تلك النجوم الصفراء - فتصنع عقداً ثميناً لأب صفوان^(١١)

من خلال الحوار السابق يسخر جحا ويتهم من هؤلاء الوعاظ الذين يسبغون في ركاب الحاكم الأجنبي ... ولا يمكن إغفال اهتمامه بقضايا الفقراء - وهم الأكثرية - في ظل الظلم السائد يعمق هذه السخرية دخول "أبو سحتوت" المرابي - بتحريض من عملاء السلطة - كي يفضح جحا على الملأ... حيث يتهمه بالتصليب والاحتفال عليه ، فقد أخذ منه قدوره ليستولدها له !! ثم زعم أنها ملئت في النفاس !! -
أبو سحتوت : بل أنت عدوى الأعداء .

جحا : لعلك تتقم منى إننى أعظ الناس أحياناً في الربا .. والله لو استطعت أن أقتيهم بحله إكراماً لخطارك لفعلت ! (ضحك) ... لكن لا تخف لن ينقطعوا عن التعامل معك ولو وعظتهم ألف سنة! إن في البلد وعاطفاً كثيرين يحضونهم دائماً على اللجوء إليك .

عباد : هذا كذب وبهتان ليس في وعظنا من يجيز الربا للناس .

جحا : إنهم لا يجيزونه فحسب بل يقرضونه فرضاً. (١٢)

إن أطراف الصراع هنا واضحة حيث لا يكف جحا عن التمرير بالسلطة وعملاتها كلما سنحت له الفرصة ولعل ما حدث بين جحا وأبو سحتوت ' المرابي يعمق ذلك أيضاً، وكان جحا قد لجأ إلي حيلة - من أجل الفقراء أيضاً يستعيد بها قدور الفقراء التي يأخذها منهم أبو سحتوت رهنا نظير ما يقرضهم من مال، فاستأجر جحا منه قدراً بأربعة دراهم ثم أعادها إليه ومعها قدر صغير زاعماً أن القدر قد ولدتها عنده فصرح أبو سحتوت بذلك فرحاً شديداً، وبعد أيام أخذ جحا جميع القدور من عنده ليستولدها له !! فأعطاهما له عن طيب خاطر ... فأعادهما إلي أصحابها الفقراء وبهذا الموقف تكتمل أبعاد شخصية جحا ، فهو بلارع الحيلة ، لا يظلب في النقاش ، مناضل من أجل حقوق الفقراء ، عدو للاستغلال - في جميع صوره - مع ملاحظة وضوح الانتظار كبعد من أبعاد الموقف السابق - موقفه من 'أبو سحتوت' وقصة القدور تختلف جموع الناس مع جحا ضد المرابي....

جحا : يا معشر المسلمين عزوا لخلكم أبا سحتوت !

أصوات : عزاءك يا أبا سحتوت ! أعظم الله أجرك يا أبا سحتوت!

أبو سحتوت : (بمشييط غضبا) قبحكم الله ؟ أين ذهبت عقولكم ؟ أو قد صدقتم هذا الكذاب

الأشمر ؟ هل جنتم أجمعين ؟ أقصدون أن للقدور تموت ؟!

جحا : يا أبا سحتوت ! كل حي يموت ! (يوجه للحاضرين أن يرددوا معه) :

توت توت توت يا أبا سحتوت ! كل حي يموت !

الجموع : (يرددون) توت توت توت يا أبا سحتوت كل حي يموت (يحذون بأبي

سحتوت من كل جانب وهم مانضون في ترديد هذا اللحن). (١٣)

تصبح أبعاد الصراع أكثر وضوحاً عندما يقدم والي الكوفة مجلس جحا ، بغية إيقاعه في المحذور ليتخلص منه .

السوالي : ماذا قلت في خطبة العيد يا رأس الفساد ؟

جحا : رأس الفساد دفعة واحدة ؟ استغفر الله يا سيدي . هذا شرف لا يستحقه واعظ مثلي مهما أساء وأفسد وإنما يستحقه لأرباب المناصب الكبيرة إذا طغوا في البلاد فأكثرُوا فيها الفساد!

عباد : إنه قال يا سيدي : وندت لو أن الله قد جعل أيامكم كلها أعياداً !
أبو صفوان : (واقفاً بجانب حريق يتمم بصوت خافت) أعوذ بالله ... هذا اعتراض على الله هذا كفر

السوالي : ماذا قصدت ؟ فسر غرضك !

جحا : إنك يا سيدي أعلمت الفقراء والمساكين يوم العيد فتمنيت لو دام لهم هذا الخير طوال أيام السنة (١٥)

يقوم السوالي تعريض جحا به ليقدر عزل جحا من منصبه ، فيطلب جحا نقله إلى وظيفة أخرى فيرفض السوالي ، وعندما يتيقن جحا بأنه أسقط في يده ، تتحول تلميحاته إلى تصريحات .

السوالي : اسكت والله لولا إيقاني علي شيخوختك لما اكتفيت بعزلك ولأنو علم صاحب الأمر بما كان منك لأمر بقطع رقبته !!

جحا : (في هدوء) صاحب الأمر ! ماذا تعني بصاحب الأمر ؟ سلطاننا المعظم أيده الله ؟ أم ذلك الذي تحتل جنوده البلاد ؟

السوالي : (غاضباً) ، ما أنت وذلك قبحك الله ؟

جحا : إن كنت تعني سلطاننا المعظم فإنه أبر وأكرم من أن يقطع رقبة رجل تمنى الخير لرعيته وإذا كنت تصد الحكم الأجنبي النخيل فما أهون أمري عنده ما

بقيت جنوده رابضة في الثغر !

السوالي : (يستشاط غضباً) خذوا هذا السفه !

عباد : إلى السجن يا سيدي ؟

السوالي : كلا بل سوفره إلى داره !

جحا : (يدفعه الشرطة ويجرونه جراً) ربي السجن أحب إلي مما يسوقونني إليه !
انظروا رقبتي ولا تمسحوني إلى أم الفصن . (١٦)

ينتهي المنظر الأول بالحوار السابق وقد كشف خط الصراع الرئيس في النص عن نفسه بعد تصريحات جحا.. الصراع بين الشعب المقهور والحاكم الأجنبي الدخيل الذي تراءى في لفته في التفرع 11.

وقبل الانتقال إلى المنظر الثاني تجدر الإشارة إلى ما تم في المنظر الأول حيث يفهم منه الآتي: الشعب مظلوم تحت نير الاحتلال، حساد المبلطة يسانده بعض الوعاظ، أبعاد شخصية جحا كاملة - كما أشار البحث - الشعب ينتظر من يخلصه من هذا الظلم، والوالى وأصحاب المصلحة ينتظرون إيقاع جحا في الحذر وقد نجحوا، الأبعاد الكاملة لخط الصراع الرئيس في النص، الانتظار هو السمة المميزة التي يبرز من خلالها ذلك كله.

يبدأ المنظر الثاني في بيت جحا والبيت متواضع يدل على رقة الحال يدور حوار بين جحا وابنته ميمونة يفهم منه أن هناك صراعا ضاريا بين جحا وبين زوجته أم الفصن " سليطة اللسان التي تؤنبه وتصفه دلنسا والتي لا ترضى بأبن أخيه " حساد زوجا لابنتها ميمونة التي تحبه ومن ثم فهي تستلهم الخطابات من أجل تزويج ابنتها لأحد الأكرام من ذوي المناصب الكبيرة في الدولة وهذا الصراع يستمر حتى نهاية المسرحية، ويسير جنباً إلى جنب مع خط الصراع الرئيس في النص... أم الفصن تهدد جحا (انتظر حتى ينصرف الضيوف من عندي .. سترى ماذا أصنع بك) جحا يرتبك ويعمل لها ألف حساب تنصحه ابنته بأن يواجه أمها . وينتهي الأمر ويصبح التوتر هو السمة المائدة في هذا الموقف في ظل انتظار جحا لمواجهة أم الفصن .

جحا : الخروج الآن أفضل لأبيك وأسلم!

ميمونة : إذا خرجت الآن فستعود على كل حال . وحينئذ يتضاعف سخطها عليك . خير لك أن تواجهها الآن وتنتهي!

جحا : صدقت يا بنتي . (يقعد قليلا ثم ينهض واقفا) لكن لا صبر لى على هذا الانتظار لقاتل سأخرج قليلا لأروح عن نفسي .

ميمونة : إذا كنت أنت تغفلها هذا الخوف لها وبلى منها! ستكرهنى على ما تريدون أن يكون لى حلم وتصير !

جحا : تكرهك على ما تريد ؟ أين أنا إذن ؟ وحيك يا بنتي أتعصبينى حقاً أخلفها ؟ إنما ألقى شر لسانها فقط (يتهدد) أه من لى يولد من أولئك الحواة المبهرة لوطمنى كيف ينتزعون أسنة الأفاعى فلا يخشى منها شر ؟

(يهم جحا بالخروج من الباب الأيمن . ولكنه يسمع حركة انصراف الزائرات ونزولهن في المسلم فيتوقف)

ميمونة : هاهن قد خرجن يا أبى فاخلع الجبة والعملة...ماذا تقول أمى إذا رأتهما عليك؟ عجل !

جحا : إى والله لاسبيل الآن إلى الخروج.(يخلع جبته وعلامته من جديد) اللهم أنطف بعبدك. (١٧) وأمام توتر "جحا" تنصحه الابنة بعدم التهاون مع أمها طالبة منه عدم اللين ولا بد أن يغلظ لها القول، تتخل أم الفصن فتغلظ له القول مؤنبه ومعنفه لأنه عزل من منصبه وهو مصدر رزقهم الوحيد !!

جحا : أوه .. وأى شيء فى ذلك ؟ كل ولاية مهما تطل منحتها لمصيرها العزل !!

أم الفصن: طالما نصحتك يا رجل فلم تنتصح !!

جحا : لا حاجة بى إلى نصائحك !!

أم الفصن: هذه عاقبة طول لسائك .

جحا: أوه .. ماذا عند الواعظ غير طول اللسان !!

أم الفصن: (فى شيء من الحدة) خبرنى من أين تتفق علينا بعد اليوم ؟

جحا : (برقة ولطف) يا أم الفصن الرزق بيد الله .

أم الفصن: (تزداد حدة) نعم بيد الله لكنه ليس فى يدك !

جحا : سيكون فى يدي حين أكتسب .

أم الفصن: (بحدة أشد) ماشاء الله..ماذا تنوى أن تصنع بعد ؟ جربت الزراعة فكان يفشو فى زرعك الدود أو يأكله الجراد . وجربت المطارة فقلطت كذلك مرة بعد مرة وجربت..

جحا : بس..صبيك يا امرأة ! سأبحث لى عن عمل فإن لم أجد سأستغل حطابا. (١٨) والحوار السابق يعكس التعلق والحيرة لدى "جحا" و"أم الفصن" على حد سواء بعد أن عزل جحا من منصبه والانتظار هنا واضح، فجحا ينتظر فى البيت بلا عمل و"أم الفصن" أيضا تنتظر قلقة على مصدر الرزق الذى ضاع والصراع بينهما فى ارتقاع مستمر .. فجحا يملؤه القنول بالمستقل و" أم الفصن يملؤها التشاوم ومن ثم تريد ترويع ميمونة لأحد الأغنياء رافضة "حماد" الفقير .

جحا : إن ضاعت وظيفة الوعظ فسيبعضنا الله عنها خيرا .

أم الفصن : أبشر إذن بطول الجوع والفقر !

جحا : يا هذه لا تتشامى ولا تئلى من رحمة الله !

أم الفصن : (غير مصغية إليه) ثم أبشر ببقاء ابنتك عائس حتى يبيض منها الشعر!....

من ذا يتزوجها اليوم بعد ما علم الجميع بعزلك من عاك ؟

جحا : صاحبها موجود ، وفي وسعنا أن نزوجها له في أى وقت نشاء .

أم الفصن : (ساخرة) تعنى حماد ابن اخيك ؟ (١٩)

يدخل "حماد" موسيا معه ويريد أن يقف بجانبه في محنته، فيقترح على عمه أن

يبيع الدار وبثمنها يشتري أرضا ويزرعها مع حماد ، ويسكنوا جميعا في كوخ حماد ...

يوافق جحا وتستبيط أم الفصن غضبا (.... إن شئت أن تتكب للفلاحين بنحسك فهم

ازرع!!) وبينما هم في حديثهم ترتفع دقات طبول النحاس مما يعنى أن الجراد قد هجم

على المدينة وأتى على الأخضر واليابس .. وبهذا تتحقق نبوءة أم الفصن وينتهي للمنظر

الثانى بخروج حماد مهرولا لإنقاذ زراعته ودخول " الفصن" ابن جحا وهو متخلف عقليا .

ليعلن أن ديكه "عرجون" قد مات ... والجميع ينتظرون ما عدا أم الفصن فهي تتشغى

فيهم جميعا !! .

في المنظر الثالث يتبدل الحال من النقيض إلى النقيض "جحا" الآن فى منزله

الجديد فى بغداد بعد أن تولى منصب قاضى قضاء الدولة !! يبدو جحا أكثر حيرة وقلقا

من ذى قبل وقد أصبحت داره تشبه لقصر وعنده من الخدم اثنتان .

جحا : (يرفع بصره إلى السماء) اللهم إني فى حيرة من أمرى : لا أدرى أفى نعمة

أنا ، فأشكرك ، أم فو . فتنة فاستغفرك ؟ اللهم أكشف عني هذه الحيرة وأهدنى

سواء السبيل! (يقوم فيتلول المصنف من الرف فيفتحها فما يظهر فيه حتى

تلحقه روعة فيمتد) : ومن يتولهم منكم فإنه منهم..ومن يتولهم منكم فإنه

منهم! (٢٠)

ويفهم من "المنولوج" السابق أن جحا قد تنازل عن مبادئه الأولى ، فداهن الحكام

فرضوا عنه ، فولاه أعلى مناصب القضاء فى الدولة !! ولكن هذه المداينة مداينة مؤقتة

تسهم فى سير خط الصراع الرئيس قما.... ويمكن ملاحظة الانتظار بشكل أو بآخر فى

"المولوج المايق" حيث يبدو القلق وتبدو الحيرة واضحة على "جحا" فهو لابد أن يستغل هذا الوضع الجديد - مستخدماً حيله البارة - في خدمة الفقراء وفي خدمة القضية التي وهب نفسه من أجلها - الاستقلال التام ورفع الظلم - هذا من جانب . وتزويج ابنته إلى ابن عمها "حماد" الذي يحبها وهي تحبه من جانب آخر . وكان المفروض أن يسهم هذا الوضع الجديد في تهدئة أرواح المصراع اللقمة بين جحا وابنته وحماد في جانب وبين أم الفصن في الجانب الآخر ، ولكن حدث العكس حيث ازداد إصرار أم الفصن على موقفها من حماد ومن جحا على حد سواء .

جحا : يا هذه ظلمات زمانا تطلقين خاطبتك كالشواهيـن والصقور فما استطعن حتى اليوم أن يجتنك بصيد سمين .

أم الفصن : تريد أن تحجزها لحماد ابن أخيك .. لكني لن أبفك ما تريد 11. (١١)
يدخل "عبد القوى" كاتب قاضى القضاء "جحا" وبعد حوار طويل بينهما يخبره بأن السلطان يريد مقابلة في أمر هام وأنه معجب بأسلوبه في محاربة الدخيل الأجنبي.... ومن خلال هذا الحوار تتضح للمتلقي عدة أمور أولها أن "جحا" لم يخن وطنه وثانيها أنه وكتبه يعملان في ركاب الحاكم الأجنبي وفي ذات الوقت يخططان لتخليص البلاد منه وثالثها أن "جحا" و "حماد" قد احتالا على الدخيل الأجنبي إثر كارثة الجراد حيث قام الثنائي بالثورة وقادها وقام الأول بمفاوضة الحاكم ... وبناءً على ذلك وصل "جحا" إلى ما هو فيه الآن . وكل هذه الأمور تقوم على حيل جحا البارة وهذه الحيل بدورها تقوم على الانتظار في كل صورة من صورها .

عبد القوى : والله ما أعجب إلا منك ومن ابن أخيك كيف استطعتما -رأيتما لم تمارسا السيلة ولم تخيرا أسرارها أن ترسما تلك الخطة العجيبة فأصبتما هدفين برمية واحدة : حققما مطالب الفلاحين المنكوبين وخلصتما البلاد من عهد عظمة البغيض !

جحا : لو عرفت كيف وقع هذا كله لأضحكك جامنى ابن أخى بعد أيام يشكولى أن الجراد لم يبق له على شيء، وأن مالك أرضه استولى على أبقاره وماشيته وجميع ما فوقه وما تحته، وأن هذه حال سائر الفلاحين. عندئذ تعظم شعورى بأنتى كنت السبب فيما حاق بهؤلاء المنكوبين، فكان هذا الذى افقتت مع ابن أخى عليه: فقد هو الثورة، وفلوضت أنا الحاكم. (١٢)

ومن الحوار المناق يتضح سير خط الصراع حيثًا داخل العمل ، وهذا يعنى أن حيل جحا -وهى تقوم على الانتظار بطبيعتها -هى التى تسهم فى ارتفاع خط الصراع سواء على مستوى الصراع مع الحكم الأجنبى أو مع أم الغصن يخرج عبد القوى وجحا بعد الاتفاق على موعد مقابلة السلطان ، تدور عدة حوارات بين ميمونة وأمه ثم بين الغصن وأمه وكلها توضح التغيرات التى طرأت على سلوك الشخصيات فى ظل منصب جحا الجديد .. يعود جحا من عند السلطان ويطلب استدعاء "حماد" وبدور بينها حوار يفهم منه أنها سيقومان بحيلة جديدة بارعة هذه الحيلة هى التى مستحتمل خط الصراع الرئيس إلى الذروة وهى قائمة أيضا على الانتظار .

حماد : تبعب دارك-هذه وتشترط على مشتريها أن يبقى لك حق التمتع بشئ ما فيها .. شئ غير ذى خطر ... رف فيها مثلا أو حلقة فى سقف أو ...

جحا : مسمار فى جدار !

حماد : مرحي اكلك يا عى قد اهدتيت إلى

جحا : نفس الخطة !

حماد : سبحان الله !

جحا : نلكنى أنا القاضى يا حماد، فيجب أن أهب لك الدار أولا لتكون أنت البائع لها. (١٣)

وهذه الحيلة أيضا تسهم فى تقدم خط الصراع الثانى إلى الأمام، فهاهو "حماد" يهدد

أم الغصن؟ من الدار باعتباره مالكا لها الأمر الذى يدفع أم الغصن إلى المزيد من الغضب.

أم الغصن : يا هذا أرح نفسك . أن نزوجها لك ولوجنتنا بالقمر فى طبق !

حماد : بل سأزوجها ولن أجنبك بالقمر فى طبق !

أم الغصن : (تستشيط غضبا) بوليك ! أوفد جرؤت أن تخاطبيني هكذا يا وقح ؟ اخرج من

دارنااخرج !

حماد : كلا لا أخرج من دارى !

أم الغصن : من دارك ؟ أوفد أصبحت هذه دارك أنت ؟

حماد : نعم ستعلمين غدا أنها دارى لا دارك ، وسأخرجك منها وأعذك إلى حيث

كنت !

أم الغصن : اخرس يا صعلوك بن صعلوك . (١٤)

الانتظار إذن محرك لخطي الصراع - الصراع الرئيس بين الشعب وجحا وحماد وعيد القوى والسلطان في جانب وبين المحتل الدخيل ومعاونيه من الخونة فسى جانب آخر ، والصراع بين حماد وجحا وميمونة في جانب وبين أم الفصن في جانب - وكلا السرايين يمثلان نموذجين للقهر الخارجى والقهر الداخلى - إن صح التعبير .

ينتهى للمنظر الثالث بحيلة بارعة من " حماد " حيث يقطع " الفصن " المتخلف عقياً - أن يدخل على أمه وأخته وأهل للعريس اللذين جاعوا لخطبة ميمونة قاتلاً " هذه من صيلة الشعب ، صغيرة لمن ، وحامل في شهرها السادس " !! وبهذا لم يتم لادى على لزواج .

يبدأ المنظر الرابع وقد وصل الصراع على مستوى الخط الرئيس إلى ذروته ، في دار القضاء ، جحا يجلس بين القاضيين المماعدين له في حضور الحاكم الأجنبى ، وجمع غفير من الناس يتوافدون حتى تمتلئ القاعة بهم والجميع ينتظرون الحكم فى قضية "حماد" صاحب المسمار مع "غانم" صاحب الدار !! والانتظار هنا هو بمثابة العمود الفقرى للدراما- إن صح التعبير .

الحاكم : يا معشر القضاء لقد طال النظر فى هذه للقضية ، فينبغى أن تفصلوا فيها ليسوم وألا تؤجلوها أطول مما فلعتم .

جحا : لا حيلة لنا يا سيدى الحاكم فى ذلك ، فإننا لم نؤجل الفصل فيها إلا رغبة فى تحرى العدل .

الحاكم : لكن تأجيلها قد أمكن دعاء الشعب فى البلاد أن يتخذوا منها ذريعة لإيقاد نار الفتنة بين جماهير الشعب .

جحا : هذا لا يعفينا من واجبنا فى تحرى العدل ، ولا يجوز أن يدفعنا إلى التعجل بالفصل قبل أن تطمئن قلوبنا إلى سلامة الحكم . فالقضاء ينبغى أن يقول كلمته فى معزل عن شهوات الحاكمين ونزوات المحكومين .

الحاكم : أومن أجل مسمار معلق فى جدار نعرض أمن البلاد للخطر ؟ كان فى وسعكم أن تصلحوا بين المتخاصمين فالصلح خير .

جحا : أجل إن الصلح خير ولكن لا ميبيل إلى إكراه أحدهما عليه وقد دعونا هما مرارا إلى ذلك فما قبلنا النصح . (٢٥)

و "جحا" هنا بالانفلاق مع القضاء يسوف فى الحكم ويؤجل نظر القضية ومن ناحية أخرى يطلب من حماد عدم التنازل عن المسمار تمهيدا للحكم الذى سوف يصدره .

جحا : انزل عن مسمارك الذى لاخير لك فيه

حماد : مالى وللناس كواش لا أنزل عن حقى أبدا إلا إذا أكرهتمونى على ذلك بالقوة !

جحا: (يلتفت إلى غانم) وأنت يا غانم كن سمحا واغنى أنت الفضل خيرا لك بكم تكفيع

لحماد حتى ينزل لك عن مسماره ؟

غانم: لأنفع له شيئا، إنها دارى قد اشتريتها منه ودفعت له ثمنها فليس له عندى شيء.

جحا : لكنه اشترط عليك أن يبقى له حق التمتع بمسماره هذا وأنت رضيت بذلك .

غانم : زعم لى أن لهذا المسمار مكافئة فى نفسه وأنه حريص على بقاءه فى مكانه من

جدار الحجرة، فعددتها نزوة من نزواته، وقيلت شرطه هذا وما كنت أحسب قط أنه

سيتردد على دارى. ليل نهار ليطمئن بزعمه على هذا المسمار ! (٣٦)

والكاتب بهذا الموقف يجعل المنظير الواقعى يستدعى المنظير التراثى والتاريخى ،

حيث التشابه التام بين قصة الدار والمسمار مع الصراع ضد المحتل وما تم فى معاهدة

١٩٣٦م، فكان احتفاظ بريطانيا بقوات لها فى منطقة قناة السويس بمثابة مسمار "حماد" فى

بيت "غانم" ولم يكن تصويف جحا فى الحكم سوى تعميق للذرائع التى كانت تنزعها

بريطانيا كلما طالبت مصر بحقها فى الاستقلال ، وهنا تبرز موهبة الكاتب المسرحى الذى

يوظف التراث فى خدمة الدراما فى خدمة القضية المطروحة وفى ظل التوتر السائد فى

مشهد المحاكمة تدخل أم الغصن شاكية قاضى القضاء نفسه إلى المحكمة الأمر الذى يدفع

"جحا" لأن يتنازل عن المنصة ويجلس بين الجمهور، فأمر الغصن جاءت لتفضحه على الملأ

لأنه أسكنها دارا صغيرة بدلا من الدار التى وهبها لحما ! ينتهى الموقف بالحكم لصالح

"جحا" لأنه هو صاحب الدار ،ولأنه لم يخالف لشرع ! والمقاطعة المحاكمة القائمة بين

"حماد" و "غانم" - بعد أن وصلت إلى هذه الدرجة من التوتر - بهذه الصورة من الكتب

مقصودة ، هذه المقاطعة المتعمدة لإثقال التوتر ، وتهدئ من روع المتلقى وتشجعه على

التأمل فى سبب الأحداث المعروضة أمامه .[(٣٧)

ومن ثم يتخذ منها موقفا ملائما عن اقتناع وليس عن انتفاع وهذه إحدى سمات

المنسرح البريختى.

يعود 'جحا' إلى المنصة وقد وصل خط الصراع إلى نقطة الذروة حيث تجتمع الجماهير خارج المحكمة - يتحريض من جحا - تهتف مرودة (يارب المسمار. انزع مسمارك ! من دار الأحرار إذ ليست دارك !) الأمر الذي يفضض الحاكم ، فيأمر 'جحا' بالإمراع فى المحاكمة ملقيا اللوم عليه.

عبد القوى : (يصرخ لأحد الشرطه فى غضب) مرالجنود بتفريق هؤلاء الرعاع وليضربوهم إذا أبوا !

الحاكم : هذا كله من عملك بقاضى القضاة !

جحا : ما تقول يا سيدى ؟ من عملى أنا ؟

الحاكم : نعم ... أنت سوفت الفصل فى هذه القضية بوقضيت فيها وقتا طويلا.

جحا : ياسيدى أين هذا الوقت الطويل؟ ما سلخنا فى نظر هذه القضية غير سبعين يوما، وإن من القضايا ما انتضت عليها سبعون عاما ولم يفصل فيها بعدا^(٢٨)

والتعريض والتلميح واضح فى الحوار السابق بين جحا وبين الحاكم ، والانتظار أيضا يمثل بعدا من أبعاد الصراع سواء على مستوى الحادثة التراثية أو على مستوى الواقع المعيش وتحديد المدة بسبعين سنة واضح الدلالة على القضية التى يقف وراءها الكاتب منذ البداية. يستأنف 'جحا' المحاكمة، وأمام عناد 'حماد' يتنازل 'غانم' عن الدار كلها 'حماد' الأمر الذى يجعل الحاكم مسرورا ، ولكن هذا يخالف المنطق _ منطق 'جحا' ومنطق العدل _ وهنا تحدث المواجهة الصريحة بين 'جحا' ويسانده العامة وبين الحاكم وجنوده وعلائته من الخونة .

الحاكم : ... عجبا لك . مازلت تدعوها للصلح حتى إذا مكثك أحدهما منه جعلت تعطله وتقف دونه !

جحا : أى صلح هذا ؟ أينزل رب الدار لرب المسمار؟ ليس صاحب المسمار أحق أن ينزل لصاحب الدار عن مسماره أو ينزعه منها ويفرمه فى عقر داره ؟

الحاكم : فهلا لقمعت بذلك ابن أخيك هذا العنيد المتمنت ؟

جحا : الآن ياسيدى قلت الصواب! 'حماد' اسمع يا حماد، إن الحق أحق أن يتبع، وقد ضرب لك هذا الرجل مثلا بالغا فى التسامح والصنى. فمن اللوم الأتقابل إحسانه بإحسان ماذا عليك لو نزع مسمارك من داره حتى يستمتع فيها بما للمالك من حرية وكرامة ؟

حماد : كلا والله لأنزل عن حقى أبى .

جحا : لا ينبغي أن يظلم صاحب الدار من أجل صاحب المسا . المسمار منقول والصدار ثابتة المسمار ينزع والدار باقية . صاحب الدار يملك الأرض التى تحتها إلى مباح أرضين، وصاحب المسمار لا يملك ولا حقة من طين !..

الحاكم : (يفخونه ثباته ووقاره) كفى يا شيخ المغضين فى الأرض !!

جحبا : (معرضا عنه ومتوجها إلى الحاضرين) ماذا ترون يا معشر الحاضرين؟ أليس على حماد أن ينزع مساره ؟

الحاضرين : (بصوت واحد) بلى انزع مسمارك يا حماد ؟ انزع مسمارك يا حماد !

حماد : (صائحا بأعلى صوته) ويلكم ، ترون المسمار الصغير ولا ترون المسمار الكبير ! هذا صاحبه فيكم مروه بنزعه أو فاقز عوه بأيديكم!

الحاكم : (صائحا) خذوه وخذوا هذا الشيخ للعين ! (٢٩)

وفى الحوار السابق يستدعى النظير الواقعى للتظير التاريخى، فى موقف من أفضل المواقف فى الدراما يدل على وعى الكاتب بالتراث واستخدامه له وتمكنه من أدواته الدرامية، وفى هذا الموقف يمكن القول بأن بكثير قد تأثر بالدراما الملحمية التى كان بريخت رائدها ، والتى تستخدم تاريخية الحدث من أجل أن تتيح للمتلقى فرصة الحكم على هذا الحدث بالنظر إلى بعده عنه زمنيا وبالتالى انفصاله عنه عاطفيا ، ولكى يعرف المتلقى أنه إما دامت الأمور قد تغيرت فإن من الممكن تغيير الأحداث . الأحوال الحاضرة التى يعيشها [. (٣٠)

ينتهى الموقف السابق والمنظر الرابع بالتقيض على "جحا" وإيداعه السجن ، وهروب "حماد" و"عبد القوى" اللذين يأمر الحاكم بالبحث عنهما والإتيان بهما حييين أو ميتين!!

المنظر الخامس "جحا" فى السجن ، يأتى الفصن لزيارته فيسأله عن أخباره وأخبار أخته وأخبار حماد ، و"جحا" لا يملك لنفسه شيئا فها هو فى السجن ينتظر معرفة الأخبار ولا يجد عند الفصن إجابة شافية والموقف كله موقف حيرة وقلق وانتظار ومصدر الأخبار الوحيد عند جحا هو "عون" أحد الحراس الذين يعملون مع الثور .

عون : .. (يلتقط القيد من جانب الفراش) ينبغي أن تلبس قيدك يا سيدي قبل أن ينزل اليك للطاغية ومعه جلادان جديدان حضرا من الكوفة .

جحا : (يصمت هنيهة بينما عون يلبسه القيد) خبرني يا عون كيف حال العاصمة اليوم!
عون : بحالها ياسيدي، كالجمر يخفيه الرماد ، ويعلم الله وجده متى تهب الريح فإذا هي نار تنقد!

جحا : ومنطقة الثغر !
عون : لم أسمع عنها شيئا جديدا غير أن جنود العدو قد نهكها الحصار فجملت تبيع أسلحتها للثوار لتحصل منهم على ما تأكله
جحا : بارك الله في المجاهدين الأبرار (٣١)

ويمكن ملاحظة انتظار "جحا" من خلال الحوار السابق وكذلك "عون" فهما ينتظران قيام الثورة التي مستتقم من الدخيل الأجنبي كنتاج حتمى لمشهد المحاكمة الذى كشف فيه "جحا" و "حماد" الحقيقة للجماهير، والثورة هي أمل جحا الوحيد في الخلاص، فقد انكشفت كل حيله أمام الدخيل الأجنبي، ونظرا لحب الناس له فقد أصبح غير مسلمون الجانب. إضافة إلى إشارات الكاتب الواضحة إلى قاة السويس والمقاومة الشعبية من قبل المجاهدين !! .

يدخل الجلادان الجديدان وهما 'عباد وحريق' وبينهما وبين جحا عداة قديم منذ أن كان يعمل واعظا في الكوفة..يتجافلهما "جحا" ويعرض بهما ساخرا منهما وفي رأيى أن هذه السخرية يقف وراءها الكاتب مستغلا روح الفكاهة التي اشتهر بها "جحا" كما وردت نواتره في كتب التراث ليظهر العملاء والخونة في صورة ممسوخة مشوهة حتى يتخذ المتلقى موقفا منهم .

عون : لعل الحاكم جاء ليرك! (ينزل شرطيان يحملان كرسيًا كبيرًا فيضعانه على الأرض) . انزلا...لا تغلقا الباب اتركاه مفتوحا... لا خوف ... نحن هنا ثلاثة نحرسه ! (ينومن جحا فيقول بصوت خافت) الجلادان الجديدان .. (يظهر حريق وعباد نازلين حتى يقبلا على جحا الجالس على الأرض) .

جحا : أعوذ بالله من كل شيطان رجيم !
عباد : (متشغيا) هأنذا قد وقعت يا شيخ السوء !

جحا : (يتطلع إليهما كأنه لا يعرفهما) ؟

حريق : ألا تعرفنا بالكع ؟

جحا : اسمي جحا والبن القاعة، فمن تكونان ؟

حريق : قبحك الله .. ألمت تعرفنا منذ كنت في الكوفة عند واليها فيروز ؟ يوم

كشفت الشيخ أبو صفوان جهلك ، وضحك أبو سحتوت أمام الناس !

جحا : إي والله تنكرت خلقتيكما الآن ... لكن ماذا كان يدعوكما الناس إذ ذاك ،

لقد نسيت ؟

عباد : سألذكرك مقسميت ياشيخ السوء ... اسمي عباد.

جحا : عباد الطاعوت ؟ تنكرت الآن (يلتفت إلى حريق) وأنت .. ما اسم الذي

يحمل نكك هذا الأجرد؟

حريق : لعنة الله عليك اسمي حريق !

جحا : أجل صدقت أمك إذا سمعت ! إن كنت تشتهي لحة لنفسك فاختر لحة

صاحبك هذا فإنيها ما زالت سوداء كصحيفة أعماله انتقها وأنا الصقها بذنك !!

(ينفجر الشرطة الثلاثة ضاحكين بعدما ظلوا طويلا يغالون الضحك).^(٣١)

والحوار السابق يعكس روح الفكاهة التي يتمتع بها جحا، كما يعكس المغرية من

عملاء الاحتلال ويظهرهم في صورة ممسوخة مشوهة، وكما يمكن ملاحظة الانتظار

كبعد من أبعاد الحوار السابق ولا سيما إذا استرجع الذهن ما حدث بين جحا وبينهم في

المنظر الأول . يلتئ الحاكم ويحاول مساومة جحا فيصر جحا على موقفة معلنا مساندته

بالمسجن لأنه يلهب حماس الشعب ضد الاحتلال .. وكأن انتظار جحا داخل السجن هو

لذي يدفع الصراع مع المحتل إلى نهايته .. ويلخص جحا رحلة انتظاره للحاكم في هذا

الحوار .

جحا : ... لقد بلوت تصارييف الأيام مبعين علما فوجدت أني ما أحببت شيئا إلا ضرني

وما كرهت شيئا إلا نفعتني .. حكمة الله بالغة !

الحاكم : (في اهتمام) كيف ذلك؟ أضح ؟

جحا : أحببت للوعظ فجاعني منه العزل . وكرهت العزل فأتاني منه الفرج إذ عرفت

بعده حقيقة نفسي.. وأحببت للفلاحة فجاعني الجراد .. وكرهت الجراد فكان مسببا

لتوليقي قاضى القضاء .. وأحببت هذا المنصب فأصعد على إمرأتى حتى جعلها لا
تطلق ! هل أزيديك ؟

الحاكم : (فى انتباه وإصغاء) نعم .

جحا : وكربت حال إمرأتى هذه فدفعنى ذلك إلى خير معنى فمت به فسى حياتى :
مسماعى لنزع المسار من الدار ! ثم كربت حبسى هذا فإذا الشعب كله يلهج
بذكرى ويهتم بأمرى ويسعى جاهدا لخلاصى من السجن الصغير وخلصه هو
من السجن الكبير .

الحاكم : (يطرق قليلا ثم يقول فى تهديد مستتر) والموت يا قاضى القضاء ألا تكرهه ؟

جحا : بلى يا سيدى أكرهه كرها شديدا وهذا ما يجعلنى أرجو أن يقرن أجلي بأجل
احتلاككم ، فقد ولدت أنا وهو فى بطن علم واحد !

الحاكم : (يعرب عن تهديده) تذكر يا جحا أن حياتك تحت رحمتنا !

جحا : وتذكر يا سيدى أن حياة احتلاككم تحت رحمة الشعب ! (٣)

يتضح من خلال الحوار السابق أن حياة جحا كلها قائمة على الانتظار ، وطبيعة
انتظاره هنا تمثل طبيعة الانتظار الشرقى - إن صح التعبير - التى تخالف طبيعة
الانتظار الغربى ، فهى تعتمد فى بعد من أبعادها على القضاء والقدر والإيمان الكامل
بهما ، وقد استغل الكاتب - وهو مولع دائما بالتركيز على القضايا الإيمانية والإسلامية -
هذا الانتظار ووظفه فى صالح الدراما ، فجعل من انتظار جحا محكا رئيسا لإبراز خط
الصراع الرئيس فى العمل ، ثم لتطور هذا الصراع ، ثم لحمل خط الصراع إلى نقطة
الذروة ، ثم قيادة للصراع حتى نهايته .

كما يتضح من الحوار السابق تصريح الكاتب بمدة الاحتلال على مستوى الواقع
وعلى مستوى الدراما . يمتد جحا فى طريقه إلى نهايته وهو لا يكف عن ترديد الأمثلة
والنوادير التى تتطابق مع واقع الاحتلال ، وكلما حاول الحاكم مساومته أقعده جحا بألف
دليل ودليل ، وبينما يدور الجدل بينهما تصل إلى الحاكم رسالة مفادها أن جنوده لم
يستطيعوا الثبات للثوار فاضتوا بسفنهم الرابضة فى عرض البحر منتظرين الأوامر من
الحاكم الذى يستشيط غضبا قوام الجلادين (عباد و حريق) أن يعذب جحا وأن يذيقه
أقصى ألوان العذاب ، وبينما يبدأ الجلادان فى التشفى من جحا .. يأتى الفرج .. حيث تعم

الثورة البلاد .. ويحاصر المجاهدون قصر الحاكم .. ومنهم من يتجه إلى السجن لتخليص 'جحا' وعند ذلك تتبدل المواقف داخل الدراما ويصبح عزيز الأمل نليل اليوم، فها هو الحاكم بعد أن أيقن أنه أسقط في يده - يتكرر لعباد وحريق ويطلب من جحا الأمان، بعد أن أخبره بأن الجنود قد جلوا عن الثغر ، فيعده جحا بأن يشفع له عنده السلطان وينتهى الموقف بهذا الحوار .

الحاكم : الشعب الضعيف يا قاضى القضاء هو الذى يغرينا باستعمار ه ، فإن لم نستعمره نحن استعمره غرينا فتقوى به علينا .

جحا : هذه حكمة بالغة !

الحاكم : قد عملتم بها فليست فى حاجة إليها اليوم .

جحا : ما فقهاها إلا بعد سبعين عاما .

الحاكم : الحكمة التى أنضجها طول التجارب كالخمر التى عتقا تلامد السنين

جحا : إن عجبى من حكمك لا تقل عن عجبى من رباطة جأشك فى مثل هذا الموقف العصيب .

الحاكم : لا تعجب يا قاضى القضاء فكارثة أهون من كارثةأهون علينا أن تجلونا انتم عن بلادكم من ان يجلينا عنها قوم آخرون !! (٣٩)

والحوار السابق يعكس وعي الكاتب بقضايا الشعوب الضعيفة مع المستعمرين الأقوياء وكأنه ييشر - من خلاله- بأن الشعب قد أصبح قويا ومن ثم فقد ملك حريته إضافة إلى ملاحظة أن الانتظار يمثل بعدا من أبعاد هذا الحوار يسهم فى توضيح القضية المطروحة وعلى هذا ينتهى خط الصراع الرئيس فى العمل بجلاء الحاكم عن الوطن وبقرار من السلطان يحضره عبد القوى مفاده تولى 'جحا' منصب الوزارة !!

المنظر السادس الأخير يدور فى منزل 'جحا' ميمونه تجلس أمام الماشطة التى تزينها استعدادا لعقد قرانها على عبد القوى الذى احتال على لم الغصن وأقنعها أنه رجل من رجال السلطان حفاضا على 'ميمونة' وخشية أن تزوجها أمها إلى رجل آخر غير 'حماد' المجاهد البطل، وبعد عدة حوارات يبدو من خلالها تؤثر ميمونه وحزنها وفرحة أم الغصن لأنها نفنت ما أرادت ويفاجئهم 'عبد القوى' بأنه يريد عقدالقران لحما ولليس له ومن ثم تتجح خطة 'عبد القوى' بمساعدة جحا الذى خرج من السجن لتوه - وتصبح أم الغصن أمام الأمر الواقع.

أم الفصن : كيف ارتضيت لنفسك أن تكون مطية لهذا الشيخ وابن أخيه؟!

عبد القوي : هدني من غضبك يا أم الفصن ..ماذا حدث- لاسمح الله.

أم الفصن : ماذا حدث؟ أليس الاتفاق بيننا على أنك أنت الذى مستزوجها ؟ فكيف تركتها لحما؟

عبد القوي : يا سيدتى إن حماد أجدر بها مني.

أم الفصن : كلا لا تزوجها له أبدا

عبد القوي : ألتسم قبلتموني لأنى من رجال القصر

أم الفصن : قبلناك لتزوجها أنت لا لتزوجها لغيرك

عبد القوي : فحماد أضحى لليوم من رجال القصر. (٣٠)

وبهذا ينتهى الصراع بين حماد وعه وميمونة وبين أم الفصن لصالح حماد وجحا وميمونة ولعلنى لا أكون متعسفا إذا قلت بأن الانتظار يمثل أيضا بعدا من أبعاد هذا الصراع فقد واكب-الانتظار - خط الصراع فى مراحل المختلفة منذ البداية وسار به حثيثا نحو ذروته ثم قلده حتى النهاية. لا تملك أم الفصن سوى التمسلم لأمر "جحا" الذى يحاول استرضاءها وكأن بكثير بهذه النهاية أيضا يؤكد أن جحا قد تحرر من ضعفه أمام زوجته قد جاء مواكبا لتحرر البلاد من نير الاحتلال مبشرا بذلك بعهد جديد يعياه الشعب وتخياه الدولة على المستوى الداخلى والخارجى- إن صح التعبير .

٣ - ٣

فى عام ١٩٥٩ كتب توفيق الحكيم مسرحية "السلطان الحائر" وهى تعد من أشد أعمال الحكيم المسرحية التصاقا بقضايا العصر ، حيث ابتعد الحكيم فيها عن الأساطير للقديمة وحاول الاقتراب من الواقع السياسى و الاجتماعى ففىها يطرح العديد من القضايا أهمها قضية الحكم والعلاقة بين الحكم والسيف وبين الحكم والقانون ومن خلال هذا الطرح للقضية تناول عدة قضايا مثل فقدان الحياة الديمقراطية فى ظل قهر السلطة و إظهار معاناة الشعب تحت سطوة هذا القهر و قضية العدل وكيفية تحقيقه ..هل يتحقق بالسيف ؟ أم بالقانون؟

اختار توفيق الحكيم عصر المماليك لتدور فيه أحداث " السلطان الحائر " وكان هذا الاختيار للتخفى أو للهروب من الرقابة ، ثم اختار سلطانا مجهول الاسم ، وحائشة غير

معروفة تاريخيا وذلك ليخرج الأحداث من حيز الزمان والمكان الأمر الذي ينبه ذهن المتلقي إلى أن ما يحدث ليس تاريخيا بقدر ما هو واقع ، فليس المقصود هو عصر المماليك بل العصر الحاضر، تدل على ذلك إشارات الكاتب الممقنة إلى القانون وجعله طرفا في الصراع الفكري ، الذي تمتثل به الدراما ومن المعروف تاريخيا أن عصر المماليك لم يكن يعرف القانون بهذه الصورة التي طرحها الحكيم وهذا ما يؤكد أن المقصود هو العصر الحاضر الذي يتشدد فيه الناس بمبادئ القانون ١٠٠

العلاقة الوحيدة بين عصر المماليك وبين أحداث المسرحية هو الجو العام الذي تدور فيه الأحداث (حانات خمر - بيوت دعارة - تجارة الرقيق) إضافة إلى شخصية القاضي في النص حيث يمكن ملاحظته للشبه بينها- في موقفها من السلطان - وبين القاضي العز ابن عبد السلام الذي طالب ببيع السلاطين المماليك حتى يتحرروا من الرق ومن ثم يكون لهم الحق بعد ذلك في حكم شعب يتمتع بالحرية.

وعلى ضوء هذه الحادثة وفي إطار الجو العام بنى الحكيم عمله المسرحي . صدر الحكيم العمل بمقدمة قصيرة بين فيها مضمون العمل وهذا خطأ وقع فيه الكاتب لأنه يسهم بذلك في خلق رؤية مسبقة للعمل عند المتلقي وهو ليس مطالبا بذلك فالمتلقي الحرية المطلقة في رويته للعمل من منظوره للشخصي لا من منظور الكاتب . وفرض الكاتب رؤية بعينها على المتلقي في حد ذاته قد يعني إحساسه بالعجز عن تجسيد كل أبعاد المضمون الفكرية من خلال العمل ذاته ولذا لجأ إلى تحديد الرؤية مسبقا، أو قد يعني أنه يريد من وراء ذلك أن يعين في التخفي والهروب - لأن العمل يتناول قضية سياسية تمس الواقع في الصميم.

ويمكن رصد ظاهرة الانتظار في العمل منذ بدايته وحتى نهايته، بحيث يمكن الجزم بأن الانتظار هو العمود الفقري للبناء الفني للعمل والظاهرة هنا فرضتها طبيعة القضية المطروحة من حيث الشكل الذي طرحت به . ولأن المضمون سياسي فالظاهرة أيضا سياسية.

تدور أحداث الفصل الأول - بل المسرحية كلها- في الليل وهذا له دلالاته الرمزية التي قد تعني الظلام الذي يعيش فيه أفراد الشعب بسبب الظلم الواقع عليهم من قبل السلطة أو بسبب غياب الحرية . يؤكد هذه الدلالة الحوار بين الجلاد والمحكوم عليه بالإعدام

بدون محاكمة وبدون المثل أمام القاضي .. والفجر هو موعد تنفيذ الحكم .. والاشنان ينتظران أذان الفجر .

المحكوم عليه : (متوسلا) قل لى بحقك متى ؟ ... متى ؟ ..

الجلاد : متى تكف أنت عن إزعاجى ١٤

المحكوم عليه : آسف... ولكنه أمر يهمنى بوجه خاص ١ متى يتم هذا الحادث
السلام بالنسبة إليك!..

الجلاد : عند الفجر .. قلت لك هذا أكثر من عشر مرات .. عند الفجر .. انفذ فيك
الحكم ١ ... فهمت الآن ؟ .. دعنى إذن أنعم بالسلام لحظة!..

المحكوم عليه: الفجر ١٤ .. إنه لم يزل بعيدا ١.. أليس كذلك أيها الجلاد ١٤

الجلاد : المؤذن هو الذى يعرف.. متى صعد إلى منبنة هذا المسجد وأذن لصلاة
الفجر ، نهضت لنا إليك بسيفى وأطحت برأسك.. تلك هى الأوامر!.. استرجعت
الآن ١٤

المحكوم عليه : بدون محاكمة ١٤.. بلى لم أقدم بعد إلى المحاكمة .. ولم أمثل بين يدي
القاضى!!

الجلاد : ليس هذا من شأنى ...

المحكوم عليه : حقا !.. ليس من شأنك سوى إعدامى ...

الجلاد : عند الفجر تنفيذا لأمر السلطان ..

المحكوم عليه : لأية جريمة ١٤

الجلاد : لا شأن لى !

المحكوم عليه : لأنى قلت (٣١)

يكشف الحوار السابق عن مأساة فرد من أفراد الشعب حكم عليه بالإعدام دون أن
يقدم للمحاكمة ودون أن يمثل بين يدي القاضي وهذه أولى دلالات الفساد والقهر
السياسي، ثم يعمق هذا القهر أن المحكوم عليه ممنوع من الكلام عن تهمة ، فهو إن
أفصح بها قطع الجلاد رقبته فى الحال وهذه هى الأوامر .. والانتظار هو البعد الرئيس بين
أبعاد الحوار السابق .. فالمحكوم عليه ينتظر تنفيذ الحكم الظالم فيه ، والجلاد ينتظر أذان
الفجر موعد تنفيذ الحكم والليل طويل، وإن يحسم الأمر سوى صعود المؤذن إلى منبنة
المسجد ليؤذن لصلاة الفجر وعندها فقط ينتهى انتظار كل منهما .

إن انتظر أذن الفجر هو ضابط ليقاع الحدث - إن صح التعبير - والموقف بين الجلاذ والمحكوم عليه يعد بمثابة العرض الذى من خلاله يتم الكاتب الخلفية الضرورية من المعلومات تمهيدا للأحداث المقبلة ومن خلاله أيضا يستشعر القارئ أن هناك ظلما قد وقع على أحد الأفراد مما يبين أحد ملامح الصراع القادم - وكل ذلك قائم على الانتظار. وفي ظل الانتظار يلجأ الكاتب إلى إبراز توتر الشخص من طريق الأوضاع المقروبة - إن صح التعبير - فالجلاذ يطالب المحكوم عليه بأن يرفه عنه ويستحسن غناؤه ويسقيه كأسا من الخمر من ماله زاعا أن كل هذا فى مصلحته لأنه سيصبح - الجلاذ - فى راحة تامة وصحة جيدة جسما ونفسا ومن ثم سيؤدى عمله على أكمل وجه فيطبخ برأسه بضربة واحدة !!

الجلاذ : ... سترى يا عزيزى المحكوم عليه النتيجة السارة عما قريب !

المحكوم عليه : أى نتيجة سارة..!!

الجلاذ : على المتقن فأنا إذا شربت لتقتت العمل وإذا لم أشرب قل على عملى السلام! أذكر لك على سبيل المثال ما حدث ذات يوم: كلفت بإعدام شخص، ولم لكن قد شربت يومئذ شيئا .. فهل تدرى ماذا صنعت؟.. ضربت عنق ذلك المسكين ضربة عنيفة هوجاء ، أطلقت برأسه وأطارته فى الهواء ، فسقط بعيدا، لا فى سلتى أنا هذه ، بل فى سلة أخرى هناك . سلة الإسكاف المجاور للحان .. ويعلم الله كم بذلنا من الجهد والعناء لتخرج ذلك الرأس الضائع من بين أكدمس الأحذية وأكولم النعال!..

المحكوم عليه : سلة الإسكافى ..! بنس القرار .. أستحلفك بالله أن تبعد رأسى عن هذا المصير. (٣٧)

ومن الحوار السابق يمكن ملاحظة التوتر الذى يغلب على الشخصية - فى ظل الانتظار - وفى ذات الوقت يبرز الظلم والقهر الذى يمش تحت الشعب فى ظل غياب العدالة والقانون، يعمق هذا القهر انتزاع الجلاذ للنقود من المحكوم عليه لينفع ثمن الخمر بل ويعطى الخمر المزيد 'حز حقا' .. وكهزنا.. لتعلم أننا كرماء، ثم يطلب منه الإلحاح عليه فى أن يغنى ولابد أن يستحسن صوته ولا بد أن يظهر هذا الاستحسن وإن لم يفعل أطاح رقبته فى الحال غير منتظر أذن الفجر !! الأمر الذى يزيد من توتر المحكوم عليه.

الجلاد : أنكر لي أنك تلح وتلح في أن تستمع إلى غفاتي ! ...

المحكوم عليه : ألح وألح...

الجلاد : إنك تقولها بغتور ويروود....! أريد أن يكون الإلحاح صادرا من أعماق قلبك ! ...

المحكوم عليه : إنه من أعماق قلبي !....

الجلاد : إنى لا استشعر حرارة الإخلاص في صوتك !.... إنه لا يبدو في نبرات صوتك، لأن النبرات والخلجات تتم عن حقيقة المشاعر ... وصوتك فاتر بارد!

المحكوم عليه : وأخيرا !؟ ... مستغنى ؟ .. أو إن تغنى !؟

الجلاد : إن أغنى....

المحكوم عليه : الحمد لله !

الجلاد : تحمد الله على عدم غفاتي !؟

المحكوم عليه : بل أ حمد الله دائما على غفائك أو عدم غفائك على السماء.. ولا أحسب هناك من يعترض على حمد الله في كل الأحوال!.....غن.....

الجلاد :.. لي الآن شرط : توسل إلى أولا أن أغنى .. قدم إلى توسلاتك ؟

المحكوم عليه : أرجوك .. اتوسل إليك .. بربك و رب الخلق أجمعين .. أسأل الله الواحد القهار، القوى الجبار أن يلين قلبك القاسي، فتصغى إلى التماسي وتمن علي وتتفضل بالغناء..

الجلاد : كرر هذا التوسل والافتئاس^(٣٨)

مزيد من القهر و الاثنان في انتظار الفجر الجلال ينتظر تنفيذ الأوامر و المحكوم عليه ينتظر مصيره المحتوم والذي لم يقترف إثما حتى يلقاه.... تنور مشادة كلامية بين الجلال وبين الخادمة التي تخدم في بيت الغائبه المواجه لمسحة الإعدام الأمر الذى يدفع الغائبه سليطة اللسان للتدخل ، ليكون تدخلها في مصلحة المحكوم عليه ويكون أيضا بمثابة الكشف عن أبعاد خط الصراع الرئيس في العمل .

الغائبة : ماذا تقول ؟ ألم تحكم !؟

للمحكوم عليه : ولم ألقم إلى محكمة... لقد أرسلت مظلمة إلى السلطان، أسأله حتى فى أن أمثل بين يدي قاضى القضاة... أعدل من حكم بالذمة والضمير ، وأنزه من تمسك بالشرع ، وأخلص حام لقداية القانون..لكن..ها هو ذا الفجر يقرب ، والجلاد قد تلقى الأمر بضرب رقبتي عند أذان الفجر !..

الغانوية : (متطلعة إلى السماء) الفجر !؟.. إن الفجر يكاد ييذغ .. انظر إلى السماء!....

الجلاد : (وفى يده قراح قد تلقاه من الخمار) ليبت السماء يا سيدتى العزيز هي التى ستقرر ساعة هذا المحكوم عليه .. ولكنها متفنة هذا المسجد .. إنسى فى انتظار المؤذن !..

الغانوية : للمؤذن ؟! إنه لا شك فى الطريق .. إنى أسهر حتى الصباح أحياناً ، فأراه فى مثل هذه الساعة متجها إلى المسجد !..

المحكوم عليه : إذن قد حالت ساعتي !..!

الغانوية : لا ..مادامت مظلمتك لم تفحص بعد ! (٣٩)

ومن الحوار السابق يتضح توتر المحكوم عليه وانتظار الجلاد أذان الفجر هو محرك الحدث وعلى ضوئه سيتحدد مصير المحكوم عليه، ولكن الغانوية تتعاطف مع قضيته - التى لم تعرفها- لمجرد أنه لم يقدم لمحاكمة عادلة، إضافة إلى أن لحوار السابق يلقى الضوء على شخصية القاضى فى العمل أعدل من حكم بالذمة والضمير ، وأنزه من تمسك بالشرع ، وأخلص حام لقداية القانون" وهذا من شأنه توضيح أبعاد الصراع القائم.. يؤكد هذه الأبعاد عدم معرفة السلطان بقرار الإعدام ..القرار صادر من الوزير وهذا يعنى فساد الحاشية المحيطة بالسلطان .. أو إن شئت الدقة فساد السلطة التنفيذية .

الجلاد : لن ننتظر سوى المؤذن .. تلك هي الأوامر !

الغانوية : أوامر من ؟ .. السلطان ؟ ..

الجلاد : تقريبا !..

المحكوم عليه : (صانحا) تقريبا !؟..للم يكن إذن هو السلطان !؟

الجلاد : الوزير .. وأوامر الوزير هي أوامر السلطان !..

المحكوم عليه : إنى إذن ميت لا محالة!.. (٤٠)

حتى هذه اللحظة لم تعرف جريمة المحكوم عليه !! ولكنه يوقن بأنه ميت لامحالة
برداد هذا اليقين عندما يعرف أن الأمر صادر من الوزير وليس من السلطان!! وهذا
معناه أن السلطان رجل عادل والوزير رجل ظالم والشعب - متمثلاً في المحكوم عليه
والغانية - يدرك هذه الحقيقة تلمساً وبظهور المؤذن يزداد توتر الشخص جميعاً .. الجلال
يجد فيه سبيلاً للخلاص من تبعة الأوامر الملقاة على عاتقه .. والمحكوم عليه يتأكد من
تنفيذ الحكم .. والغانية تحتال على المؤذن و على الجلال من أجل تأجيل الأذان حتى تنسم
محكمة الرجل محاكمة عادلة والموقف كله موقف متوتر .

المؤذن : حياة هذا الرجل متعلقة على حبال صوتي ؟؟!

الجلال : نعم ..!

المؤذن : لاهول ولا قوة إلا بالله ..!

الجلال : بادر أيها المؤذن حتى أقوم بعملى !

الغانية : وفيهم المجلة أيها الجلال اللطيف ؟؟ .. صوت المؤذن قد أثر فيه برد الليل ،
وهو محتاج إلى شراب ساخن .. اصعد إلى دارى أيها المؤذن !.. ساعد لك
ما يصلح صوتك ...

الجلال : والفجر ؟؟!

الغانية : الفجر بخير ، والمؤذن أدري بوقته ^(١١)

يتنفس المحكوم عليه الصعداء إذ إن خطة الغانية قد نجحت. وقد مر وقت الفجر
دون أذان للصلاة!! سرعان ما يعود المحكوم عليه عندما يظهر الوزير إلى توتره من
جديد ، الجلال يدفع عنه أى تقصير ملقياً باللوم كل اللوم على المؤذن الذى لم يؤذن
للصلاة، والوزير يتوعد المؤذن ولكن كما تدخلت الغانية لصالح المحكوم عليه ونجحت
تعاود الكرة لصالح المؤذن ناجحة فى إلقاء التبعة على الجلال !! بغية التخلص منه .

الوزير : أذنت للفجر ؟..

المؤذن : فى موعده .. شأنى كل يوم .. وقد سمعنى من سمع ...

الغانية : حقاً لقد سمعناه كننا يؤذن للفجر من فوق منفتحة ...

الخادمة : نعم .. اليوم.. كعادته فى كل الأيام فى مثل هذا الوقت !..

الوزير : ولكن هذا الجلال يزعم.....

الغانية : هذا الجلاذ كان مخمورا ، وكان يقط في النوم !
الخادمة : وكان غطيطة يتصاعد إلينا ويوقظنا من لذيذ الرقاد !....

الوزير : (للجلاذ مندهشا) أمكنا تنفذ أولمري؟

الجلاذ : أقسم !.. أقسم !.. يا سيدي الوزير ...

الوزير : كفى !.. (الجلاذ يمد لسانه الذهول)^(١١)

يكشف خط الصراع عن نفسه تماما عندما يقرر الوزير بأن السلطان قد علم بمظلمة المحكوم عليه ويبلغه قائم هو وقاضى القضاة الآن لحضور المحاكمة . وعندما يأتي السلطان وقاضى القضاة تعرف جريمة الرجل وهى أنه قال الحقيقة (إن مولانا السلطان النبيل إن هو إلا عبد رقيق) وأنه هو النخاس الذى باع السلطان فى صباه إلى السلطان الراحل منذ خمس وعشرين سنة خلت قال هذا الكلام على الملأ فى السوق - وهى حقيقة يعرفها كل الناس، وهذا فى حد ذاته ليس جريمة يعاقب عليها القانون لأن كل سلاطين الممالك كانوا عبيدا أرقاء ، ولكن المشكلة هى أن السلطان السابق لم يعتق السلطان الحالى قبل وفاته ، ومن ثم لا يزال السلطان عبدا ولا يجوز لعبد أن يحكم حرا ... وهذا هو الصراع الرئيسى فى العمل ... إن كشف هذه الحقيقة يوقع السلطان فى مأزق الاختيار الذى يشبه [مأزق هاملت وما كبث وكل المشاهير من أبطال للدراما .. والصراع فى نفسه بين قوتين يمثلهما فى الخارج القاضى الذى يمثل القانون، والوزير الذى يمثل السيف أو السلطة التنفيذية]^(١٢) وينتظر السلطان حلا يخرج به من هذا المأزق .. وهذه الحيرة بين القانون والسيف. وبين السيف والقانون يبدو الانتظار .

الوزير : إذا قطع رأس هذا الرجل ، وعلق فى المساحة أمام النخاس فما من لسان ببندذ يجرؤ على الكلام .

السلطان : أتظن.....؟

الوزير : إن لم يستطع السيف قطع الألسنة فماذا يستطيع إذن....؟

القاضى : أتظن لى يا مولاي بكلمة...؟

السلطان : بلى مصغ

القاضى : إن السيف قاطع حقا للألسنة والروس...ولكنه ليس بقاطع للمشاكل والمسائل ..

السلطان : ماذا تعنى؟...

القاضى : أعنى أن المسألة منتظر دائما قاتمة..وهى أن السلطان يحكم دون أن يعتق ،
وأنه عبد رقيق على شعب حر طليق !!
الوزير : ومن يجرو على قول هذا ؟ .. إن من يجرو يقطع رأسه ...!
القاضى : تلك مسألة أخرى !..^(٤١)

الصراع هنا اذا - كما يتضح من الحوار السابق - صراع فكرى بين الشخصين
يطرح من خلاله الكاتب القضية .. قضية الحكم.. التى طالما شغلت باله فى لكثير من
كتاباتة أو أعماله الدرامية على سبيل المثال طرحها فى " شجرة الحكم " و فى "إيزيس "
حيث يدور الصراع حول الوصول إلى الحكم إلى أى حد يمكن للخير أن يعمك بمقاييد
الأمر بدون اللجوء إلى المكر والحيلة والخداع وطرحها الكاتب أيضا فى "براكما أو
مشكلة الحكم ". وإذا كانت المشكلة فى إيزيس [هى الطريق إلى الحكم فهى فى السلطان
الحائر نوع هذا الحكم] .^(٤٢) الصراع الفكرى فى العمل - فى أحد جوانبه أوفى معظم
جوانبه - يعبر عن الأزمة التى تسود المجتمع المصرى والإسلامى على حد سواء هذا
إذا وضع فى الاعتبار أن مسرح الحكيم - بوجه عام - يدور حول مصير الفكر الذى يريد
أن يكون إنسانا ، فالإنسان [عند الحكيم لا يزال يواجه مصيره الغامض القاسى ، فلا
يجنى من هذه المخاطر غير حال عجيبة من التناقض تجعله معلقا بين السماء والأرض ولا
تهبه الحرية إلا إذا تكلف نوعا من اللامبالاة من السخرية المرة التى تقضى عليه بالموت
والضياع].^(٤٣) وهذا هو سر حيرة السلطان . يعرض الوزير عددا من الحيل أبسطها الكذب
على الشعب والإعلان على الملأ بأن السلطان قد أعققت عقدا شرعيا .. أعققه السلطان
الراحل قبل وفاته.. وأن الوثائق والحجج مسجلة ومحفوظة عند قاضى القضاة ، والموت
لمن يجرو على تكذيب ذلك !.. وهنا يتقدم خط الصراع حثيثا نحو السذرة حيث يقر
السلطان كلام الوزير بينما يرفض القاضى ، بل ويعارض بشدة .

القاضى : إنها مؤامرة ضد القانون الذى أمثله ...

السلطان : القانون ؟!

القاضى : نعم أيها السلطان.. القانون ... أنت فى نظر الشرع والقانون لست سوى عبد
رقيق..والعبد الرقيق - يعتبر قانونا وشرعا - شيئا من الأشياء ومتاعا من
الأمته وبما أن السلطان الراحل المالك لرقيقك، لم يمتك قبل وفاته، فأنت لم

تزل شيئاً من الأشياء ومتاعاً مملوكاً لآخر؛ وعلى هذا فالت فالت لأهلية التعاقد
في المعاملات المدنية البتة يزولها بقية الناس الأحرار^(١٧).

يصدم السلطان من مواقف القاضى، فلا يكاد يصدق نفسه وهو السلطان الشجاع
المحبيب من رعيته الذى لبلى في الحرب وفي السلم أحسن الهلاك والذى يعجز به أحواله
وتحصر عليه رعيته .. يصبح في لحظة - في نظر القانون - مجرد شيء من الأشياء
ومتاع من الأمتعة وهذا يدفع السلطان إلى مزيد من الحيرة والتلق ويجعل الاختيار صعباً:
السلطان : ماذا تقترح إذن ؟...

القاضى : تطبيق القانون ...

السلطان : إذ لم يفت أنت القانون فقدت أنا عرشى ...

القاضى : ليس هذا فقط !..

السلطان : أهنك ما هو أسوأ ١٢ ..

القاضى : نعم ..

السلطان : ماذا هناك أيضاً ١٢

القاضى : باعتبارك في نظر القانون مملوكاً للسلطان الراسل، قد أصبحت جزءاً من
ميراثه وبما أنه توفي عن غير وريث قد آلت تركته إلى بيت المال... وعلى
هذا فالت الآن متاع من الأمتعة المملوكة لبيت المال .. متاع عقيم، ولا يسدر
ربحاً، ولا يأت بفيلة ، وإلى بصفتى أيضاً خازناً لبيت المال، أقول إنه قد
جرت العادة في مثل هذه الأحوال على التخلص من المتاع العقيم بهيمة في
المزاد حتى لا تضار مصلحة بيت المال، وحتى ينقطع بحسيلة البيع فيما يعود
على الناس عامة والفقراء خاصة بالنفع !..

السلطان : متاع عقيم ١٢ .. أنا ١٢ .. حتى الآن لم ألق منك حولا .. إنما ألقى إهانات^(١٨)
يرى بعض النقاد أن الحكم بلغ بالحوار السابق [الذروة في إظهار المفارقة بين
سطوة السلطان ومكانة]^(١٩) يختار السلطان السيف " قانونك هذا لم ينتهي بالحل ، في حين
أن حركة صغيرة من سيفي كفيلا بأن تطلع عقدة المشكلة في الحال " ولكنه سرعان ما
يتراجع عن هذا الاختيار وهذا التردد مرتبط بالانتظار والتلق. يصل الصراع إلى ذروته
عندما تحين اللحظة الحاسمة في الاختيار بين السيف الذى يعطى الحق للكسوى، ومن

يدري هذا من يكون الأكوي ؟ وبين القانون الذي لا يعترف بالأكوي وإنما يعترف بالأحق !! والانتظار مستمر.

السلطان : .. تلك ساعتى المخيفة! الساعة المخيفة لكل حاكم !.. ساعة يصدر القرار الأخير، القرار الذى يغير مجرى الأمور!.. ساعة يطلق بذلك "اللفظ الصنير" الذى يبت فى الاختيار الحاسم!.. الاختيار الذى يقرر الحسير !.. (يفكر مليا وهو يقطع المكان جبهة وذغابا، والكل ينتظر نطقه .. والصمت يخيم لحظة)

السلطان : (هو مطرق فى تفكيره) السيف أم القانون ؟ القانون أم السيف ؟

الوزير : إلى مقدر يا مولاي دقة موقفك !.....

السلطان : لا مفر إذن أن أقرر بنفسى !..... السيف أم القانون ؟ القانون أم السيف ؟..... (يفكر لحظة ثم يرفع رأسه بقوة) .. حسن لقد قررت أن اختار .. أن اختار ..

الوزير : ماذا يا مولاي ؟

السلطان : (صائحا فى عزم) القانون ! .. اخترت القانون ^(٩٠)

ينتهى الفصل الأول من العمل باختيار السلطان للقانون والقانون هو [المطوية التى يتطلبها الحكام الصالحون.. أما المستبدون منهم يحاولون أن يكسبوا تصرفاتهم الصانقة منها أو الكلابية الصبغة القانونية التى يقبلها الناس جميعا وهم يضعون سيوفهم حول الرقاب فى أثواب ناعمة من القانون تخفى حدثها وقسوتها عن أعين الناس.. بل يجدون دائما من رجال القانون من يساعدهم على ذلك ..ومن يحرف بالقانون من أجل تحقيق أغراضهم .. والبعض يصر تصيرا زائفا ليحقق لهم كل شهواتهم وأهوائهم ويكسبها الثوب القانونى المقبول] ^(٩١) والقانون - فيما يتضح للسلطان والمتلقى على حد سواء فيما بعد داخل الدراما ويترك بين نوعين من [التحايل فهناك تحايل مقبول لأنه فى حدود حرية القانون وهناك تحايل مرغوض لأنه غير قانونى] . ^(٩٢)

فليس غريبا إذن أن يرى القاضى - الذى رفض التواطؤ مع الوزير والسلطان ورفض الإعلان عن وجود حجة عتق وهمية ولذى رفض أن يشتري الوزير السلطان فى السر - قد تحايل على القانون فى وضع شرط المتق مع شرط البيع فى المزاد العلنى !! أى

أن من يرمو عليه المزداد عليه أن يعق السلطان في الحال !! كل هذه المواقف والحوارات حول جدوى السيف والقانون وحول التحليل على القانون والتي تمثل بها الدراسة تؤكد الاتجاه الفكري في مسرح توفيق الحكيم والذي ينعكس ويتجسد في عناصر الفكر أو في المشكلات الفكرية التي يعالجها في أعمال مسرحية معينة خلصت للفكر وإن لم تفل أحوالاً من المشكلات التي يحدها الواقع بخدود معينة [٣٦] وكما بدأ الكاتب الفصل الأول بالانتظار يبدأ أيضاً الفصل الثاني بالانتظار ، حيث الضمير والإسكاف ومعهم جموع الناس ينتظرون عقد جلسة المزداد التي سيعرض فيها السلطان للبيع على الملأ .. والجميع يحاولون الاستفادة من هذا المزداد بشكل أو بآخر .

الضمير : عجيب لك أنها الإسكاف ..! تفتح حقوك وتعمل ، والحوادث كلها اليوم مغلقة، كما تطلق في يوم العيد ..

الإسكاف : ولماذا أطلق أنا ؟! ألاهم بيوم السلطان؟

الضمير : يا أحمق ..! لكي تشاهد أعجب فرجة في الدنيا ..

الإسكاف : أستطيع أن تشاهد من هنا كل ما يجري وأنا أصل ...

الضمير : أنت حر ..! أنا لقد أغلقت حالي، حتى لا تتوكل على حركة من هذا المشهد العجيب ..

الإسكاف : غلطة كبرى منك يا صديقي ! .. إن اليوم هو الفرصة المسافحة لاجتذاب الزبائن .. ليس في كل الأيام تظهر بمثل هذه الجموع المستعدة أمام حائك .. (٣٦)

والانتظار كما هو واضح من الحوار السابق يرتبط بالحدث الرئيس في النص حيث حادثة بيع السلطان في مزداد على وهي سابقة غير مألوفة للجميع ومن ثم فهم ينتظرون ما سوف يحدث للسلطان للشجاع الذي اختار هذا الاختيار الصعب . وبين الضمير والإسكاف تبدو رغبة الجماهير في امتلاك السلطان، الضمير يريد أن يشتريه ليجلسه في الخان ويطلب منه أن يروي للزبائن قصص الملوك وقصص المعارك التي خاضها ضد المغول ويشير على الإسكاف بأن يكتفه ليستخدمه كوسيلة للدعاية عن أفضيته !! ويمسك الحكيم هذه المغزوة بطلب أحد أطفال المدينة من أمه أن تشتري له السلطان، وقد يكون قصد الحكيم من هذه المغزوة إضفاء طابع الغرابة على العمل حتى يبعد عنه أي شبهة توكله على المحذور !!

تبدأ جملة البيع ويعلم القاضي القضاء شروط البيع وأهمها أن هذا البيع (يجب أن يقرن بعقد آخر، هو عقد العتق، بمعنى أن المشتري الذي يرسو عليه المزداد لا يجوز له الاحتفاظ بما اشترى.. إنما عليه إجراء العتق في مجلس المقدس.. أى مجلسنا هذا) .^(١٠٠) يأتي نقد هذا التحليل على لسان الخمار والإسكاف .

الإسكاف : (جلسنا للخمار) سمعت ١٢ .. لا يجوز للمشتري الاحتفاظ بما اشترى ١٢ ... معنى هذا الإلقاء بالنقد في البحر ! ...

الخمار : (هانسا) سترى الآن من المعتوه الذي سيقتل .^(١٠١)

يحاول الوزير ترغيب الحضور في السلة المعروضة للبيع - السلطان - يخاطب الناس ويحدثهم عن ولجهم للقومي تجاه الوطن والسلطان وهذا في رأسى نفسى الصفة التاريخية للعمل فأين الوزير الذى كان يحدث الناس بهذا الأسلوب العصري المتحضر فى عهد سلاطين المماليك؟ مما يؤكد أنه شخصية معاصرة ، يتضح ذلك منذ بداية المسرحية حيث يتأمر مع الجلاء من أجل إخفاء الحقيقة عن السلطان فأمر بإعدام المتهم قبل وصول القاضي والسلطان، ثم يخاطب الشعب بأسلوب متحضر يبرز فيه الواجب القومى والإنسانى !! ثم أخيرا فى نهاية العمل يدبر مؤامرة للغاية حيث يوجب الناس عليها بتهمة عصرية جدا وهى تهمة الجاسوسية !! بعد عدة مزايدات من الإسكاف والخمار يرسو المزداد على رجل مجهول هو فى الحقيقة نائب عن الغاية وتنتقل الأحداث إلى مآلئ آخر عندما يرفض التوقيع على عقد العتق إذ إن الغاية قد وكلته فى الشراء فقط !! وهنا يدور صراع بين القاضي والغاية. والسلطان لا يملك لنفسه شيئا سوى الاستسلام منتظرا مصيره. فيها هى تقارع القاضي حجة بحجة ، تقارعه بالمنطق .. منطق القانون !!

الغاية : إذن أبها للقاضى أنت تجعل العتق شرطا لامتلاك .. أى أنه لكى يكون امتلاك الشيء المبيع صحيحا يجب على المشتري أن يتخلى عن هذا الشيء ...

القاضى : ماذا ؟ .. ماذا ؟ ..

الغاية : بعبارة أخرى لكى تمتلك شيئا يجب أن تتخلى عنه ...

القاضى : كيف تقولين لكى تملك يجب أن تتخلى ؟

الغاية : وإذا شئت .. لكى تملك يجب ألا تملك ...

القاضى : ما هذا الكلام ؟

الغانية : هذا هو شرطك..لكى أشتري يجب أن أعتق..لكى أملك يجب ألا أملك !
أترى هذا معقولا ١٢

السلطان : معها حق .. لا عقل ولا منطق يقبل هذا ... (٥٧)

يفهم من الحوار السابق أن الصراع حسم بين القاضى والغانية -وهو صراع فكرى أيضا - والذي أسهم فى حسمه هو السلطان نفسه الذى لفتت بحجة الغانية وتنفيذها لشروط العقد..ولكن هذا الحسم لم يكن إلا حسمًا مؤقتًا..فالقاضى يستشيط غضبا عازما على التحايل مرة أخرى على القانون!! يهدد السلطان الغانية بأنه سوف يتنازل عن العرش.. فيتكبر مائتق الاختيار مرة أخرى فى الفصل الثانى ويصبح على الغانية أن تختار إما أن تحتفظ بالرجل ملكا خاصا لها أو تدعه أو بالأحرى تسرحه ليقيم بوطنيته وواجبه نحو شعبه. (٥٨)
والانتظار مستمر على مستوى جميع الشخوص -السلطان، القاضى، الوزير، الجلاء، الخادمة، الخنافس، الإسكاف، الخمار، بقية أفراد الشعب. يقترح الوزير للجوء إلى العنف، ولكن السلطان يقرر عدم جدوى ذلك لأنه اختار ولابد أن يسير فى الطريق إلى نهايته وعليه أن يتحمل تبعه اختياره .

السلطان : فى هذه الحالة لابد من التوضيح !

الغانية : من جهتي ١٢

السلطان : أومن جهتي أنا...

الغانية : أتعلى عنك ١٢

السلطان : أو أتعلى أنا عن العرش ! ...

الغانية : وعلى أنا أن اختار !...

السلطان : بالطبع عليك أنت أن تختارى .. لأن زمام الأمر كله فى يدك أنت الآن !..

الغانية : بمشيقتى أبقي السلطان.....وبكلمة منى يتم عزل السلطان! إن هذا حقا

لمدهش !

السلطان : بدون شك !

الغانية : ومن الذى أعطانى كل هذه السلطة ؟ .. لعل ؟

السلطان : القانون ...

الغانية : لفظ من فى يستطيع أن يغير مصيرك، ويوجه حياتك : إما إلى الرق

والعبودية ، وإما إلى الحرية والسيادة ..!

السلطان : وعليك أن تختارى !..

الغانية : (مبتكرة) بين العبودة التى تمنحك لى ، وبين الحرية التى تعطيك لمرشك وشعبك (٢٠)

والانتظار يمثل أحد أبعاد الموقف السابق - كما هو واضح من الحوار بين الغانية والسلطان - إكلاهما ينتظر ، السلطان ينتظر تقرير مصيره والغانية تنتظر حسم الصراع - صراع الاجتهاد - دخلها ومن ثم جميع من بالساحة ينتظرون تقرير مصير سلطانهم والأمر كله بيد الغانية . تحسم الغانية الأمر بعد تردد ومقارنة بين مصلحتها الشخصية وبين مصلحة الشعب الذى لن يعوض هذا السلطان أبداً ، تختار مصلحة الشعب .. وتوقع وثيقة العتق ، ولكنها تشترط شرطاً هذا الشرط يقضى بأن تستضيف السلطان عندها - فى بيتها - ليلة قبل أن تعتقه ويكون ذلك عند أذان الفجر !! نفس ما حدث مع المحكوم عليه فى الفصل الأول والفرق الوحيد أن الموقف الثانى (السلطان والغانية) يتم فى حدود القانون !! ينتهى الفصل الثانى بقول السلطان دعوة الغانية حتى أذان الفجر .. مما يجعل الانتظار مستمرا .

يبدأ الفصل الثالث وجميع الناس ينتظرون - والوقت أيل أيضاً - مصير سلطانهم مع أذان الفجر لا تفرقتهم إلا هراوات الحراس .

الوزير : (فى الساحة يصيح فى الحراس) ماذا تنتظر هنا كل هذه الجموع ، فى منتصف الليل ! اطردوا الناس !.. وليذهب كل إلى بيته .. إلى فراشه !..

الحراس : (يطردون الجماهير) إلى دوركم !.. إلى بيوتكم !..

الجموع : (مزجرة) لا .. لا ..

الإسكاف : (صائحاً) أريد أن أبقى هنا !..

الغمسار : وأنا أيضاً لن أترشح من هنا !..

الوزير : (للحراس) ملا يقولون !..

الحراس : يرفضون !

الوزير : (صائحاً) يرفضون !؟ ... ما هذا الهراء !؟ .. أرفضهم !..

الحراس : (بقوة) كل إلى داره .. كل إلى بيته .. لذهبوا !.... (٢١)

يتضح من الموقف السابق انتظار الجماهير وهو موقف مشابه لموقفهم في الفصل الثاني حيث كانوا ينتظرون بدء جلسة المراءد ، كما يتضح أيضا مدى القهر من قبل السلطة متطعة في الوزير الذي لا يكتفى بل يرغم الناس على الذهاب إلى بيوتهم ، بل يأمر بالقساء القبض على الإسكاف والخمار ليحقق معهما في سبب بقتلها حتى هذا الوقت من الليل ، فيجيبان بأنهما ينتظران خروج السلطان من بيت الغانية .

الوزير : هذا ليس سببا يبيع لكما عصيان الأوامر !...

الإسكاف : إننا لا نصص ، ولكننا نتوصل .. كيف يغمض لنا جفن الليلة ومصير مولانا .

السلطان في الميزان ؟

الوزير : في الميزان ؟

الإسكاف : نعم يا مولاي .. ميزان الأهواء المتقلبة !...

الوزير : ماذا تعنى ؟ ..

الإسكاف : أعنى أن المصير لا يبعث على الاطمئنان ..

الوزير : كيف أتاك علم هذا ؟

الإسكاف : مع امرأة كهذه لا يمكن الجزم بشيء !...

الخمار : لقد عقدنا رهانا بيننا .. هو يقول : إن هذه المرأة ستخلف وعدا ، وأنا أقول إنها ستفنى بالوعد

الوزير : شيء جميل !... حدث خطير كهذا الحدث تجعلان منه لعبة من ألعاب الرهان !...

الخمار : لمنا وحدنا في هذا يا مولانا الوزير .. كثيرون منا الليلة بين هذه الجماهير يتراهنون !... حتى المؤذن والجلاد قد تراهنا .. (١١)

الموقف موقف ترقب وانتظار وحيرة وقلق ، الجميع متوترون الأمر الذي ينعكس على المتلقى نفسه وهذا يعنى أن الكاتب متمكن من أدواته الدرامية ولا يكف الكاتب عن أن يبرز القضية الرئيسة في العمل - من خلال هذا الانتظار وهذا التوتر - وهى : أيهما أنسب كوسيلة للحكم السيف أم القانون؟ وإذا كان للسيف الغلبة فماذا يكون مصير الإيمان؟

لعل في هذا الحوار بين الوزير والجلاد ما يبين مساوئ حكم السيف !!

الوزير : إذا إذن المؤذن لصلاة الفجر ، ولم يخرج سلطاننا من هذا المنزل حرا ..

الجلاد : فإني أطلع رغبة هذه المرأة !..

الوزير : نعم .. عطاها على جريمة

الجلاد : للكذب والخداع ؟....

الوزير : لا

الجلاد : (غير فاهم) لا ؟!

الوزير : (كما لمخاطب نفسه) لا ... هذا لا يكفي ... تلك جريمة قد لا تستحق

الإعدام ... وهذه المرأة كفيلة أن تجد من العبارات الرنانة في القانون

والمنطق ما تبرر به فعلتها .. لا .. يجب أن تكون هناك جريمة فظيعة خطيرة ،

لا يمكن تبريرها ولا الدفاع عنها .. جريمة تجلب المستنطق العام من الشعب

كله .. فعلا يمكن أن نقول إنها .. جاسوسة !..

الجلاد : جاسوسة ؟!

الوزير : نعم. تعمل لصالح المفلول ! .. وعندئذ سينهض الشعب بإجماعه ليطلب

برأسها !..

الجلاد : نعم .. جزاء وفلانا !..

الوزير : ليس هذا رأيك ؟...

الجلاد : وسأرفع صوتي. الموت للخائنة ! .. (١٧)

يعتزم الوزير إحكام الدائرة على الفاتية، فصوت الجلاد وحده لا يكفي ولا بد أن

يكون هناك آلاف الأصوات ، ولا بد أن يعد الشهود.. لتلك الفاتية مصيرها الذي رسمه

الوزير - بمساعدة سيفه وجلاده !- ، أما السلطان فقد استسلم تماما للفاتية منتظرا مصيره

الذي يتقرر عند أذان الفجر .. ليصبح مرة أخرى أذان الفجر هو الحدث الأهم الذي يتحكم

في خيوط النسيج الدرامي -إن صح التعبير-.

السلطان : هاذا في بيتك ؟! .. حلذا تتوین أن تصنعي بي هذه الليلة ؟!...

الفاتية : لا شيء سوى أن أرفه عنك إن عندي من البهجة ما ليس

عندك .. لدي من الجوارى الحسن من حثق الرقص والغناء والضرب على

كل آلة من آلات الطرب .. حتى أنك إن تسام وأن تمل هذه الليلة هنا ..

السلطان : حتى مطلع الفجر ؟

الغانية : لا تفكر الآن في الفجر... إن الفجر لم يزل بعيدا!!..

السلطان : منافع .. كل ما تطلبين حتى مطلع الفجر!.

ويلجأ الحكيم إلى الأوضاح المقنونة مرة أخرى فستما طلب الجلاء من المحكوم عليه في بداية العمل أن يلج عليه. ويقومل إليه كي يغنى كذلك تطلب الغانية من السلطان أن يقص عليها القصص والحكايات .. وهذا الوضع المقلوب يعبر السلطان عنه في رحلة انتظاره في هذا الحوار بينه وبين الغانية والذي يمثل الانتظار بعدا رئيسا من أبعاده.

السلطان : أنا الآن الذي يحكى القصص!!

الغانية : ولم لا 12.

السلطان : حقا... هذا ما ينبغي! .. مانعت أنا في وضع شهرزاد!... هي أيضا كان عليها أن تحكى القصص الليل بطوله، في انتظار الفجر الذي سيقرر مصيرها!..

الغانية : (ضاحكة) وأنا إن شهريار الهائل المخيف!?

السلطان : نعم... ليس هذا عجيبا... كل شيء اليوم يسير مقبولا معكوسا!..

الغانية : لا... أنت السلطان دائما... أما أنا فهي التي في وضع شهرزاد الجالسة دائما عند قدميك!..

السلطان : شهرزاد القابضة على رقبة شهريارها التلق حتى يدرك الصباح... (13)

قد يمكن تحديد بعض أوجه الشبه بين السلطان وبين شهريار كما رسمه الحكيم في الثلاثينيات في مسرحيته "شهرزاد" وهذا الشبه شبه طفيف لشهريار كان يجوب الأرض - منتظرا! - يبحث عن الحقيقة أما السلطان فلم يكتف بالبحث بل كان أكثر نصتجا وجسارة فكشفها في عقر داره، وقد مضى في طريقه إلى نهايته متحملا تبعمة اختياره غير مبال بأنه عبد في نظر القانون. لولعل هذا يدفع إلى القول بأن شخصية السلطان مرسومة بعناية وكذلك شخصية الغانية فهما مؤثران مسرحيا - إن صح التعبير - فهما أمثال أشخاص المسرح ، فبينهما من التشابه والتضاد ما يربطهما ربطا متينا كنديين علي اختلاف مكانتهما ، فالسلطان في عليائه، والغانية في مكانها الزرى من المدينة بينهما من أسباب التشابه مالا نطقن إليه في بداية المسرحية ، فكلاهما يسير في الطريق الذي اختاره ولا يحفل بما قسي الطريق من أحوال وكلاهما يصل إلى الحرية بهذه الطريقة ، وكلاهما يعلو على بقية

الشخص ولا يجد كفاً له فمن حوله، فالسلطان يرفض تأمر وزيره ويستوى على تحصيل القاضي، وهو شجاع لا يعرف المناورة، أما الغالية فتكشف هذه المناورات ولا تحل بها، وهي لا تحل بما يقوله الناس عنها، ولا تمأ بأن تشرح لهم الحقيقة.....ومن المفارقات المجيبة أن نكتشف في البداية أن السلطان متاع عقيم وأن الغالية في النهاية مسيدة جرة بكل مالهذه الكلمة من معنى، وهي التي تمنح السلطان حرية كما أثقلت رقة المحكوم عليه من قبل... (٢١)

يكتشف السلطان أن الغالية امرأة حرة وشخصيتها تختلف تماماً عما يشاع عنها وفي ذات الوقت تكتشف الغالية أن السلطان رجل شجاع لطيف يحمل في داخله صفات الإنسان أكثر من صفات السلطان المفرور المتعرج كما كانت تعتقد !! ينتقل الكاتب بعد ذلك إلى الجماهير ومن خلال حوار بين الخمار والإسكاف يبدو الانتظار مستمراً كما يبدو أن الزمان بينهما لا يزال قائماً، وكلما أضاء نور الحجرة التي يوجد بها السلطان والغالية أو انطلقا بدت تعليقات كل منهما التي لا تفلو أسيراً من التمرير بالسلطان والغالية على السواء !! والانتظار مستمر.

الإسكاف : الفجر لم يزل بعيداً ، وقد بدأ يداعبني النسيم...
الخمار : اذهب الى فراشك ! ...

الإسكاف : أنا ؟؟ مستحيل ! ... المدينة كلها تسهر الليلة وأنا الذي نيام ؟؟ .. جل إلى أجنود الناس جسيماً بالسهر حتى الفجر .. كي أشهد هزيمتك .. (٢٢)

لم يكن الخمار والإسكاف فقط هما اللذان ينتظران بل المدينة كلها تنتظر لذان الفجر وكما كان تأخير المؤذن [مبها في بدء حركة الحدث يكون تقديم الأذان مبها في انفراج الأزمة ولهذا بتوقف الحركة ، للقاضي الذي لا يهيمه من القانون إلا حرفته بل المؤذن بالأذان بعد منتصف الليل بقليل ويطلب المرأة بإطلاق سراح السلطان. (٢٣)

السلطان : (وهو ينظر إلى السماء) فجر ؟؟ .. في هذه الساعة ؟؟

الوزير : نعم يا مولاي السلطان ! ...

السلطان : هذا حق حبيب .. معقولك أيها القاضي ؟؟

القاضي : لا يا مولاي السلطان... الفجر لم يزرغ بعد... هذا شيء واضمح نحن مؤثربا بالليل ! ...

الوزير : (للقاضي وهو مندهش) لكن ..

للقاضي : لكننا كنا قد سمعنا المؤذن يؤذن لصلاة الفجر ؟ أسمعنا ذلك أيها المراءء ؟

الغانية : نعم..سمعت! ...

القاضي :سلام قد صدر منك هذا الاعتراف ، فلم يبق لك إلا الوفاء بوعدك ،

هاهي ذى حجة العتق، وما عليك إلا التوقيع... (٣٧)

وكما رفض السلطان لشجاع السيف يرفض التحليل على القانون مرة أخرى، وهذا

هو الذى يمنحه حريته عن طوب خاطر من جانب الغانية.

السلطان : (صاحا) ياالمراءء!..كفى..كفى!..أبطالوا هذا العبث! كفوا عن هذا الصغار!.

إنها لن توقع.. بئى أرفض رفضا باتا أن توقع بهذه الطريقة!..وأنت يا

قاضي القضاء ألاتدخل من اللعب هكذا بالقانون!؟.....خفيت ظنى فيك

ياقاضي القضاء!..أهذا هو القانون في رأيك!؟..اجتهاد وبراعة في التحليل

والتلاعب!؟..... هل تظن أنى أقبل إتقازى بمثل هذه الوسائل!؟ (٣٨)

وتنتهى المسرحية بتوقيع الغانية عن طوب خاطر معلنة إعجلها بالسلطان الشجاع

الذى ضحي بنفسه في سبيل المبدأ والقانون ولذى يعلن على الملأ أن هذه المرأة براءة

فاضلة نبيلة ماثحا إياها بالقوة التاج الكبرى.

٣ - ٤

ازداد إحصاء الكتاب والمنقنين بالرغبة في الانتماء إلى تراثهم الحضارى بعد ثورة

١٩٥٢ فتجهوا إلى التراث الشعبى، ولم تعد ألف ليلة وليلة كافية كمصدر وحيد للمسرح

المعتمد على التراث -خاصة بعد أن فجرت الثورة الكثير من الوعى لدى الكتاب بقضايا

مجتمهم وآمالهم وطموحاتهم ، فبدأت محاولات البحث عن مسرح ذى هوية مصرية،

وقد سارت هذه المحاولات فى طريقتين، إتجه الطريق الأولى نحو محاولة الاستفادة من

الأدب الشعبى والموروث من أساطير وحكايات وسير شعبية لخلق تيمات درامية يستلاد

منها إسقاط واقع معاصر أو خلق ما يمكن تسميته بالتلوج الدرامى بين الأصالة

(التراث) والمعاصرة (الواقع). أما الطريق الثانى فقد إتجه نحو محاولة البحث عن شكل

جديد عن طريق محاولة الاستفادة من أشكال الفرجة الشعبية المصرية لخلق شكل مسرحي

ذى هوية مصرية.

وفي محاولة الاستفادة من الأدب الشعبي وجد الكتاب والمثقفون أن [ماينطبق على الأسطورة من حيث المرونة ينطبق على الحكاية الشعبية عامة، وخاصة وأن الأسطورة تعتبر بمثابة المنبع أو الأصل الذي تنفرع منه الحكاية الشعبية]^(٩١) ، والحكاية الشعبية عامة تتسم بخصائص عامة وأول هذه الخصائص وأهمها [إن الحكاية الشعبية عريقة أي أنها ليست من ابتكار لحظة معروفة أو مؤلف معروف...وأنها تتسم بالمرونة ، وهذه المرونة تجعلها قابلة للتطور بحيث يضاف إليها أو يحذف منها عن طريق الراوي الجديد الذي يبدل مضامينها وعلاقتها تبعاً لمزاجه أو موقفه أو ظروف بيئته الاجتماعية...وعالماً ما يستفاد من الحكايات الشعبية في تجسيد القضايا الاجتماعية والواقع الاجتماعي خاصة وأن هناك نوعاً من الحكايات الشعبية يصفه الدارسون بأنه حكايات ذات واقع اجتماعي وهي تلك الحكايات التي تكشف عن الصراع الطبقي وعن علاقة الجماعات الشعبية بعضها ببعض].^(٩٢) ولما كان الشكل دائماً يرتبط بالمضمون ، بحيث لا يمكن فصل الشكل عن مضمونه والمضمون عن شكله -إن صح التعبير- فقد اتخذ كتاب الدراما الخطوة الثانية للبحث عن الشكل المناسب لتقديم هذه الأعمال الدرامية وإن [كان واقع المسرح المصري يبين أن التجربة العملية قد سبقت التنظير ، فقدمت فعلاً تجربة " يسايل ياسين" لمرض وتجسيد الأدب الشعبي علي هيئة شكل مسرحي ورقص شعبي ١٩٥٨ ، ومسرحية حلاق بغداد لألفريد فرج موسم ٦٣ - ٦٤]^(٩٣) .

أما على صعيد التنظير فقد بدأت المحاولات مع بدايات ١٩٦٤م وقد تناولها من الكتاب يوسف إدريس وتوفيق الحكيم ومن النقاد د. علي الراعي ويشمل إنجاز [يوسف إدريس في مجال الفن المسرحي المصري للمعاصر في إصداره المستمر والمنوّد طسي البحث عن شكل فني جديد وأصيل ينبع من جذوة المضمون وخصوصيته في الوقت نفسه]^(٩٤) وكان أهم ما دعا إليه إدريس في نظريته هو توفير المشاركة الجماعية بين شخوص العمل أو بمعنى أدق الأشخاص تؤدي مضمون العمل مع المشاهد فالمسرح ليس هو المكان أو الاجتماع الذي " تنفجر " فيه على شيء ، إن هذا ابتكار له شغينا كلمة فرجة أو " رؤية " ومشاهدة ، أما المسرح فهو اجتماع لا بد من أن يشترك فيه كل فرد من أفراد الحاضرين مثله مثل الرقص من بدايته إلى احتفالات قصر الملكة فوكتوريا.... وفي كل تلك الأشكال المسرحية لا بد من توفر عنصرين أولاً الجماعة والحضور الجماعي وثانياً قيام الجماعة كلها بعمل ما]^(٩٥) .

إن أهم سمات المسرح الذى يدعو إليه إدريس أنه يعتمد على التجمع والمشاركة، وهو من حيث المعمار غير مقيد بشكل معين من حيث البناء ، بل هو يشبه الحلقة أو الساحة - لا يوجد فيه حائط رابع وهو ما يعرف بكسر الإيهام المسرحي لأنه يعتمد على للمشاركة بين الممثل والجمهور - ليس له أبواب دخول أو خروج وذلك لإنهاء المسابقة النفسية الكائنة بين من يؤدي الدور - الممثل - ومن يشاهده المتفرج.

كذلك يستخدم هذا المسرح [تقليدا من تقاليد الكوميديا الشعبية، يقضى بإسناد أدوار النساء إلى الرجال واستخدام العراك الشعبي المعروف باسم الردهج - وتوجه الممثل بالخطاب المباشر إلى الجماهير، والنمر المأخوذة من الكوميديا المرتجلة، موقف تبادل الأدوار بين الخادم وسبده]^(٢٤). ومهما اختلف النقاد أو تفقوا حول جدوى هذه التجربة التى نادى بها إدريس فإنه من المؤكد أن يوسف إدريس أصبح بدعوته هذه صاحب [الريادة فى التأسيس القومى للمسرح المصرى والعربى، وأنه كان أول كاتب مسرحى فى العالم العربى يهد لكل المحاولات والتجارب التى سعت إلى البحث عن الأصول القومية للمسرح العربى].^(٢٥) أما توفيق الحكيم فقد كان له رأى فى عملية البحث عن الشكل المسرحى أو القالب - كما أسماه - المناسب لتقديم الأصول المسرحية فقد رأى أنه [يجب أن نكر راجعين إلى ما قبل مرحلة السامر .. المرحلة التى كنا فيها بعيدين جدا عن فكرة التمثيل أو التشخيص. إنه العهد الذى ما كنا نعرف فيه غير الحكواتية ، والمداحين والمقلدين] .^(٢٦)

ومهما يكن الأمر فلم تكن محاولات إدريس والحكيم إلا انعكاسا للاهتمام الذى سيطر على فكر كتّاب الدراما فى البحث عن تأسيس المسرح المصرى ومحاوله خلق هوية خاصة تميزه .

٥ - ٣

فى عام ١٩٦٤ كتب يوسف إدريس " الفرافير " فكانت بمثابة التطبيق لنظريته التى دعا فيها إلى مسرح ذى هوية مصرية، وقد اعتمد فيها على الموروث الشعبى المصرى شكلا ومضمونا.^(٢٧)

والفرافير مكونة من جزأين يمكن دمجهما فى جزء واحد ، بل ويذهب الكاتب فى مقدمة العمل إلى إمكانية تمثيل الجزء الثانى قبل الأول ، ولم يحدد الكاتب زمانا ولا

مكنا للأحداث ، والعمل ليس غيلا تقليديا [عرض - أحداث - شخصوس - صراع - نزوة - فتراج] وإنما هو عبارة عن مواقف متعددة يربط بينها فكريا وقلبا اعتمادا على الموروث الشعبي الذي يفجر بدوره المواقف تلو الآخر من خلال العلاقة بين 'فرفور' و'السيد' ، والشخص في التفرافير ما هي إلا رموز (المؤلف - فرفور - السيد - الزوجتان - زوجة الفرفور - مدلم حورية) ومن خلال العلاقة الأدبية بين 'فرفور' و'السيد' ، ولقاء خوضهما دروب الحياة معا يذعان لقوانينها ويولجها معا مشكلاتها المختلفة محلون البحث عن إجابات لمعنى الحياة والوجود وقوانين الطبيعة والمجتمع والسياسة .

القضايا التي يريد طرحها الكاتب في النص قضايا اجتماعية وسياسية تنور حول بعد الإنسان عن إجابات لمعنى وجوده ومعنى الحياة والقوانين والنظم التي تحكمها وقد اعتد إدريس علي الموروث الشعبي في طرحه لهذه القضايا داخل العمل ويمكن رصد ظاهرة الانتظار في العمل منذ بدايته وحتى نهايته ، والانتظار في العمل له سمة مميزة فرضها الشكل المسرحي الذي حدده إدريس - إن صح التعبير - فلم يكن الانتظار قاصرا على شخص العمل فقط وإنما امتد ليشمل جمهور المشاهدين أيضا باعتبارهم جزء من العمل أو باعتبار أن مشاركتهم جزء من اللعبة كما حدده إدريس نفسه وهو الشرط الرئيس الذي وضعه المؤلف حتى يبدأ فرفور والسيد التمثيل أو الشخص.

يبدأ العمل بشخص يقف في مواجهة الجمهور ويخاطبه مباشرة معلنا أنه ' مؤلف الرواية ' ويدعو هذا الشخص الجمهور إلى الاشتراك في التمثيل وهو بذلك يحاول إزالة الجواز بين بعضهم البعض من ناحية وبينهم وبين خشبة المسرح أو منصة التمثيل من ناحية أخرى.

المؤلف : إنا كان ممكن نبتكيها علي طول ويقعد كل واحد فيكم يتفرج عليها في الضلمة لوحده كائنه في سينما ، إنا إنا مش في سينما ، إنا في مسرح ، والمسرح احتفال ، اجتماع كبير ، مهرجان ، ناس كثير ، ناس ، وبني آمنين سابو المشاكل بره وجاين يعيشوا ساعتين تلاته مع بعض، عوليه إنسانية كبيرة تقابلت ويتحتفل أولا إياها تقابلت وثقيا إياها ح تقوم في الاحتفال ده بمسرحة وفلسفة وممطرة نفسيها بكل صراحة وواقحة واطلاق (٣٧)

وأول ما يلاحظ من كلمات المؤلف ، هو محاولة الكاتب كسر الإيهام - كما أثرت سابقا - حتى يقع الجمهور بأن ما يراه الآن ليس حقيقة ، بل هو خيال ، في خيال مشكلة الجمهور مدعو للمشاركة في حلها ، قضية مستطرح والمطلوب مناقشتها معا ومشاهدتها بل والضحك منها ، وذلك حتي [لا يستغرق التمثيل الجمهور فينسى أن يفكر ويضيع عليه قصده الأساسي وهو مناقشة فكرة معينة وتقليبها علي مستوياتها المختلفة] (٣٨).

ثم يمضي المؤلف في التركيز علي مشاركة الجمهور عن طريق مخاطبته مباشرة مؤكدا أن العمل الذي سيراه الجمهور سوف يتم تأليفه الآن وغير معد مسبقا . يقدم المؤلف فرفور للجمهور ولكن يجب قبل ظهوره البحث عن سيده ولكن فرفور لا يسهل المؤلف ويدخل قبل مواعده المحدد

المؤلف : مين قال لك تدخل زى ما دخلت اخرج.... يا شه.

فرفور : لا يا حدق ... وانت اللي تخرج .

المؤلف : أنا ؟؟ .

فرفور : أمان أنا ؟ ... أنت مألّف تألف بره هناك .. إنما أنا فرفور هنا.

المؤلف : طيب مش لما أقدم سينك الأول للجمهور .

فرفور : ما لكش دعوه اقدمه أنا .

المؤلف : طيب أقدمك انت علي الأقل .

فرفور : يا أخى انت عارف تقدم نفسك لماح تقدمني ودا ايه ده يا أخويا (ناظرا

إلي المؤلف من أعلي إلي أسفل) دا ماله عامل في روحه كده. (٣٩)

يبدأ فرفور بالسخرية اللاذعة من المؤلف ، وتأتي هذه السخرية من خلال بحثها عن "السيد" ويمكن ملاحظة الانتظار في عملية البحث ووجود السيد أهم شروط اللعبة .

المؤلف : أما نشوف المهييب سينك ده راح فين .. ده كان في إيدي دلوقتي

يا أخى خلي في عينك نظر ودور معايا.

فرفور : أنا مالي يا عم... هاتلي سيد اشتغل .. ما فيش سيد ... ح اشتغل عليك ؟

المؤلف : أصله شكله تاه عن بالي يا فرفور وأنت عارف أنا بانمى كثير . يكونش

ده (يختار أحد الجالسين ويدخله إلي المسرح) هو دا يا فرفور مش كده ؟

فرفور : دا هـ... (يُنظر إليه با شعثناط ويدور حوله ويرفع جاكته ويدق علي صدره
 باصبعه وكفّه يدق ويمتنح لوحا من الخشب فيرن صدر الرجل وكأنه من
 الخشب) إيه ياخويا ده .. دا ماله كده دا بابنه جاي من التخشييه
 لطع..... انت بتشتغل إيه يا عم ؟ أوعى تكون مفتش تموين ؟ (يأكل
 قطعة خبز ولا يلبث أن يبصقها بعيدا) أقطع دراعي إن العيش ده متأكل قبله
 وماله . خايف إيه ؟ وانت سيد ملعب قوي يا وله .. دا ولا المعجون بمية
 سيدا سيد .. انت يا ... (٨٠)

تتضح معالم شخصية فرفور بمجرد دخوله علي المسرح ، فهو يتمتع بروح
 الفكاهة ولادعابة والسخرية ، فرفور هو [التمثيل الصارخ للمزاج المصري الصحيح ،
 المزاج الساخط في مرح وبلا تدمير ، والذي يعتمد علي السخرية كمسلاح أساسي يواجه به
 نفسه ويواجه به غيره ويواجه به الحياة ، وهو يصدر في هذا كله عن الطبع والسليقة دون
 أدنى تكلف أو افتعال ، فهو فرفور حين يقوم بهذا الدور بقدر ما هو فرفور فسي حياته
 العادية .. في البيت وفي الحارة وفي الحي] (٨١)

للمؤلف : أنا مش فاضيلك يا فرفور يا أخى عندي شغل ومواعيد
 فرفور : شغل والا مش شغل و أن مالي هو أنا اللي ضيعته.
 المؤلف : يا فرفور يا أخى عندي حلقات في الإذاعة اسمع والله ما كتبتكها أنا مش
 فاضلي.. دور انت عليه

فرفور : أدور أنا ؟ أنا مالي .. أنا قاعد هنا مطرحي جالطط رجل علي رجل لغاية ما
 تجيب لي سيد (يجلس في الهواء وكأنه جالس علي كرسي ويضع ساقا فوق
 ساق) (٨٢)

الاثنتان ينتظران من يقوم بدور " السيد " ولا يكف فرفور عن السخرية اللاذعة من
 الجمهور ومن المؤلف واصفا لياه بأنه مؤلف " مكلفت " لا يتقن عمله ، فهو يبحث لفرفور
 عن أى سيد والسلام !! ، وهو دائما مشغول حلقات في الإذاعة ومقابلات في جروبي (علي
 وندة) علي حد تعبير فرفور ، وكلما مر الحدث اتضحت معالم شخصية فرفور ، وهو في
 النهاية بطل مصري [ليس مثل بطل الإغريق الستراجيدي ، وليس كبطل أوريبا
 الميكولوجي ولا بطل أمريكا البراجماتي وإنما هو بطل فلكلوري نابع من باطن الشعب

وأعماله ليظهر من أدق خلجاته في سخرية جادة أو جنبة ساخرة ، إنه صورة ناطقة لابن البلد في مصر ، أو هو مثال صادق للبطل الروائي المصري ، الحق ، الذكي الساخر ، الحاوي داخل نفسه كل قدرة على التزييق وكل مواهب حمزة البهلوان [٨٧] وبعد رحلة بحث ملنية بالسخرية يعثر فرغور علي " السيد " الذي كان قائما بين المتخرجين ، يبدآن الاستعداد للتمثيل والذي لا يخرج عن كونهما - طوال المسرحية - " فرغور " و " السيد " ، ولا يستطيع السيد البدء في ممارسة سيادته علي فرغور إلا إذا اندمج فرغور في دوره وهذا هو شرط العلاقة بينهما

فرغور : لا .. ما هو اصل حملك .. الرواية لسه ما ابتكتش وأنا مائندمجتش لسه ، لما اندمج وبقى فرغور بقى اشته زى ما أقت عايز

السيد : طب اندمج لي حالا حشان أوريك ... اندمجت

فرغور : لسه شويه ... (٨٨)

تبدأ ملاحق القضية التي يريد الكاتب عرضها في العمل تتضح شيئا فشيئا ، بعد أن يتم اندماج فرغور ، ولول شيء يبدو هو رؤية الكاتب حول العلاقة بين السادة والفراسير - من خلال الشرط الذي وضعه لهذه العلاقة .. اندماج فرغور - فالسيد لا يستطيع ممارسة سيادته إلا إذا اندمج فرغور وهذا يعني أن سيادة السيد لا تتم إلا بموافقة فرغور علي ذلك يؤكد ذلك موقف فرغور من السيد - طوال المسرحية - حيث يظهره الكاتب وكأنه المتحكم الفعلي في تصرفات سيده ، فهو الذي يمرض علي سيده الأسماء التي يريد أن يختارها لنفسه ، ثم الوظائف المختلفة التي يختار منها وظيفة تلائمه .

السيد : ما عاكشي سيجارة بقي ؟

فرغور : لا .. سيجارة ليه .. اتوزن بقي واتعمل واندمج خلينا ابتدي لحسن يطب علينا المؤلف يلاقينا قاعدين نهنكر كده نروح في داهيه .

السيد : طب سيد وعرفاها .. إنما أنا اسمي إيه ؟

فرغور : وأنا ايش عرفني ما تمكّل اللي ألفك ...

السيد : أنا ما اعرفش إلا أنت .. أنا اسمي إيه ؟

فرغور : انت اسمك سيد وخلص

السيد : لا لا لا هو ده مقول هو فيه سيد من غير اسم ؟ اسم يا وله يا فرغور معوني ياوله .

فرغور : اسم الثاني حارسك .. عايزنى اسمك ؟ ...

السيد : أيوه .. شوف لي اسم كده يليق بواحد سيد زى يا وله أنا بلمرك تلكالى
اسم محترم .

فرفور : خلاص . خسيك الجحش . (٨٥)

ثم يستمرض فرفور المزيد من الأسماء سلخرا منها ومن سيده . ينتهى الموقف
بالإتفاق على أن ' السيد ' اسمه ' السيد ' وكفى !! ثم يبدآن فى البحث عن وظيفة لهذا
السيد - وأيضا السيد يقوم بهذا عن طريق فرفور الذي يجب أن يجد له وظيفة محترمة -
فيمرض فرفور العديد من الوظائف على السيد الذي لا تعجبه هذه الوظائف ومن خلال
عرض هذه الوظائف (رأس مالية وطنية - متف - لقان - مطرب - محامي - وكيل
نيابة - دكتور - محاسب - لاعب - مخيع - صكرى مرور - شحات - مهندس) ينقد
إدريس الواقع الاجتماعى ، ويبدو الانتظار واضحا من خلال هذا المرض للوظائف
وللأسماء من قبلها - بطريقة فرفور - وما دامت اللعبة قائمة على اشتراك المشاهد ، فهو
أيضا ينتظر الوظيفة التى سيوافق السيد على اختيارها ... يختار السيد فى النهاية
... وظيفة ' تربي '

فرفور : انت مبسوط من شغلك ؟

المتفرج : قوى قوى
فرفور : ويشغل ايه

المتفرج : بدور على شغل ...
فرفور : جالك كلامى ! ...

السيد : آمال لما ما حدث عاجبه شغله بيشتغلوا ايه ؟

فرفور : من عرفهم بعدي عنك .

السيد : من عرفهم بيشتغلوا ؟

فرفور : وهو يعنى عاجبك شغلهم قوى ما هو راخر يعرف

السيد : يعنى الواحد عشان ينقى له شغلته كريمة .

فرفور : ينقى أعرف شغلانه

السيد : يعنى أحسن شغلانه هى أعرف شغلانه .. خلاص استبقينا .. ح اشتغل تربي .. هـ

.. يالا بينا (٨٦)

يبدو الانتظار واضحا في العمل عندما يقرر " السيد " أن وظيفة " السربي " هي
أنسب الوظائف باعتبارها هي وظيفة الأسياد الحقيقية - على حد تعبير " السيد " - ومن
ثم فهو يبدأ العمل مباشرة .

فرفور : تعمل إيه ؟

السيد : أهه نتعلمي شوية تفحر قبر واللاتين نفوت النهار .

فرفور : أما أنت حته سيد إنما سيد صحيح .. ده كل شيء فسي الدنيا بيتعمل جاهز
إلا القبور دي لازم تتعمل تفصيل .. هو فين الميت ده اللي ح تفحر له ؟

السيد : موجود ..

فرفور : فين ؟

السيد : موجود ، زمانه دلوقتي بيعدى من شارع مش واخد باله ، راكب معدية ، سابق
عربية لورى وحابس له بنفسين . رايح مستشفى الدمرداش ، كلها ساعة
وتلاكيهم جاييينه .

فرفور : يعني أنت ضللمنه كده فى جيبك ؟

السيد : إلا ضللمنه ، ده خصوصا الراجل بتاع الدمرداش ده .. ده أكيد ..

فرفور : واشمعنى الدمرداش يعنى والقصر العيني كويس ؟

السيد : لا أصل القصر العيني مالوش دعوة .. ده العيان يموت قبل ما يخشه ..

فرفور : يعني انت متأكد إن جايلك ميت جايلك ميت ؟

السيد : متأكد أوى ده مافيش النهاردة أسهل م الموت ، ديك النهار واحد أعرفه جه
يخلق نطقه ملت . (١٧)

والانتظار كما هو واضح من الحوار السابق - يسهم بشكل أو بآخر فى إيسراز
ملاحم الشخصية كما يتضح من خلاله نقد الكاتب للواقع الاجتماعى . يعمق هذا النقد رؤية
فرفور ونظراته للحياة التى لا تخلو من فلسفة يمكن أن يكون الانتظار بعدا من أبعادها .

فرفور : بدل ما نعيش عشان نموت نموت عشان نعيش ؟

السيد : إزاي نموت عشان نعيش .

فرفور : يعنى بدال ما ننوى نعيش ونخاف ونتنعم م الموت ليطلب علينا ، ننوى
نموت نقوم كل يوم نعيشه نفرح إننا عشناه وإذا متنا يبقى ماجبتش من عندها
حاجه .

السيد : ويبقى فى الحالة دى أحسن طريقة إن الناس تشتغل تربية .

فرفور : بس العيب بقى يشتغلوا تربية ؟ على مين ؟ يدفنوا مين ؟

السيد : يدفنوا بعض .

فرفور : طب وجبت إنه من عندك ما هم طول النهار بيعملوا كده (٨٨) .

وفى خوض فرفور لدروب الحياة يأتى نقده لشكلين من شكول الانتظار ، ينتقد

فرفور الانتظار الليانس - إن صبح التمييز - والانتظار الميتافيزيقى على حة سواء .

فرفور : الجدع لجدع ؟

السيد : اللى ينتحر ؟

فرفور : دى هيلة دى .

السيد : دى اللى يتصوف ؟

فرفور : دى قلة حيلة .

السيد : اللى يعيش كده وخلص ؟

فرفور : ما تبقاش عيشة .. دى تبقى موت حى .

السيد : أمل مين بقى الجدع الجدع ؟

فرفور : ما أعرفش (٨٩)

يبدأ الخلاف يدب بين فرفور وسوده عندما يبدأ العمل ، والمجيب أن السيد يردد

مبادئ ولا يعمل بها .. ومن هنا تبدأ ملامح القضية أو المشكلة تتضح .

السيد :أمرنا إلى الله نشتغل .. بس يكون فى علمك .. آه .. أنا لازم نتطبق على

كل قوانين عقد العمل الفردى .. آه .. لاهصل تعسفى ولاجزاء بدون تحقيق

ولاكلام فارغ من ده دا احنا اللى بنعرق لازم احنا اللى ناخذ نتيجة

عرقنا .. كده والا لأ يارجاله ؟ الشرط نور والشرط عند العمل يتقع ساعة

الرفد .. وأنا ما أحيش أترزّل على حد ولا حد يترزّل على .. مفهوم كده والا

مش مفهوم .

فرفور : مفهوم ..

السيد : استبيننا معنى ؟

فرفور : استبيننا

السيد : طب أدى الفلاس أهه واشتغل أنت ..

فرغور : أنا اللي اشتغل ؟

السيد : الله ؟ أmaal مين اللي يشتغل ؟

فرغور : أنت ...

السيد : لا أنا سيدك وانت اللي تشتغل لى .

فرغور : وعقد العمل والزلالة والرفد وكل ده ؟

السيد : ملشي كله .

فرغور : على ...

السيد : لا .. على أنا ...

فرغور : وعليك ايه مش أنا اللي ح اشتغل .

السيد : ما أنا راحز ح اشتغل برضه ..

فرغور : حاشتغل ايه ؟

السيد : سيدك . (٢٠)

يعترض فرغور ، ولكن السيد يلجأ إلى المؤلف الذى يصمم الأمر "أنت سيد يعنى

سيد .. وانت 'فرغور يعنى فرغور ورجلك فوق رقبك' ويذعن فرغور - فى ظل إرهاب

المؤلف - ويبدأ السيد فى ممارسة سلطاته على فرغور واللى تتلخص فى (مادام أنا سيدك

يبقى رأيى دائماً أحسن من رأيك) ولذلك فهو يصدر الأمر تلو الأمر ولا يملك فرغور سوى

التنفيذ مهما كان هذا الأمر أو ذلك صغيراً ، يحاول فرغور - بعد أن ضايق من كثرة

الأوامر - أن يسأل ويستتهم لماذا أصبح السيد سيداً ؟ ولماذا الفرغور .. فرغور ؟ وتأتى

الإجابة حاسمة على لسان المؤلف أيضاً .

المؤلف : ودى جايزه سؤال .. دى حقيقة زى الشمس .. كمان شوية تيجى تقول لى أنت

المؤلف ايه .. ما فرش حاجة هنا فى روايتى اسمها ايه، فيه نعم ويس ، فاهم ؟

فرغور : ايه ؟ (ثم مستكركا بسرعة) نعم ..

المؤلف : أنا عارف ألاصيحك يا فرغور وانت مش حا ترجع مرة إلا أما تفوق تلاكحك

مرمى بره فى الشارع .. اسمع .. ده سيدك من غير ايه وما لهش .. وانت

فرغور من غير كاتى ولا مانى وأى حاجة يقول لك عليها لازم تعملها ماذا لو

إلا (يشير بيده فيخطو داخل دائرة المسرح صاكفان ضحكفان رهيفان فى

نظرفهما توحش وتحدى) أخلوهم يرموك بره .. سميع .. (٢١)

يذعن فرغور - تحت الضغط والإرهاب - متقبلاً الفكرة كما هي دون مناقشة، وهنا تبدأ القضية المطروحة تتضح تماماً بجميع أبعادها ، وهي قضية أو مشكلة التيمومة والسيادة بكل جوانبها السياسية والاجتماعية والفلسفية مجسدة في شخصية ' السيد ' وفرغور ' [للتنين لبعثهما الكاتبت ابتمائاً من ثقافة شعبنا وتاريخ نضاله وفنونه التعبيرية للمرجلة] (٢١) .

والقضية أو المشكلة بهذه الصورة وبهذا الطرح تناسب الشكل الذى اختاره إدريس للعمل، وتناسب الممرح الذى دعا من ناحية البناء المعماري و' القبة والسيدة ' مشكلة تعتمل في ضمير الشعب المصرى على خممية أو ستة آلاف عام ، والتي أثرت بدورها في منطق تفكيره وطريقة سلوكه وأسلوبه في الحياة ، فكشفت الفرغورية - إن صح التعبير - إحدى سمات الشخصية المصرية بما تتطوى عليه من تهكم وسخرية، فإن أمكن طرح هذا السؤال : ممن يسخر هذا الشعب؟ وممن يتهم؟ فالإجابة تتلخص في معاناة هذا الشعب تحت نير الاحتلال الأجنبي منذ عهد الهكموس إلى الوقت الحاضر حيث شهد - هذا الشعب - وجوهاً عربية وطبائع مثبالية وأجناماً متفجرة ، وذلق من الظلم والجور ما لم يذقه شعب آخر، وكان من جزاء هذا كله [أن ذهب بعض المؤرخين إلى القول بأن الحضارة المصرية كانت منذ عهد بعيد حضارتين متجاورتين .. إحداهما لأصحاب السيادة والأخرى للممردين الخاضعين، بل زعموا أن السادة والممردين كانا جنسين مختلفين، وحصرين مستقلين لأن المصرى على امتداد حكم الأجنبي لم يذق طعم الحرية والاستقلال] (٢٢) .

يمكن استعمار كل معنى القهر سياسياً واجتماعياً من خلال العلاقة بين فرغور والسيد أو القبة والسيدة .. ومن خلال .. ذلك يمرض الكاتبت لقضايا كثيرة .. المدل الاجتماعي، الحرية، نفس الفكرة تقريباً تناولها صلاح عبد الصبور في 'مطار أول' من خلال العلاقة بين الركب وبين محصل التفكير والفارق الوحيد بين طرحت إدريس وطرحت عبد الصبور للفكرة أن عبد الصبور كان أكثر تكثيفاً للحث وهذه سمة من سمات الدراما الشعرية ، أما إدريس فكان أكثر شمولية وتعميماً . وعلى هذا فالانتظار في النص يتمثل في انتظار فرغور للتخلص من تهيمته السيد ومن ثم فهو دائم البحث عن نظام

يخلصه من أسر التبعية ، وبذلك يكون الانتظار بدأ هاماً من أبعاد القضية المطروحة ومن أبعاد طولها - كما يتصورها كل من فرغور والسيد .

يعني " السيد " قهراً في فرغور منذ أن وافق فرغور - تحت وطأة الإرهاب - على استمرار العلاقة التي فرضت عليه .

فرغور : تعبت من إيه ؟

السيد : م الشغل .

فرغور : الحقيقة الحقيقة كان الله في عونك .. دانت لازم تستريح حالاً ..

السيد : أنا مش عايز استريح ..

فرغور : لأمال عايز إيه ؟

السيد : عايز أتجوز .

فرغور : إيه ؟ ؟

السيد : أيجوز مش فاهم يعني إيه أيجوز .

فرغور : طيب ما تتجوز حد حاشك .. واللايكونش عايز أيجوز له كمان .

السيد : ونفها إيه دى .. مش أنا سيدك وانت فرغورى تجوزلى أنا ..

فرغور : يعني أنا لأور على المروسة وألقاها وأشبعها وأخطبها وأكتب كتابي عليها و....

السيد : وتستنى عندك لغلابة هنا وتقرمل .

فرغور : تسيبنى يعني كل العليق اللي في الدنيا وانت تأخذ الورد ع الجاهز دانت سيد رزل قوى .

السيد : أهي كل الأسباد كده - يا الله شوف شغلك . (٩١)

يبحث فرغور للسيد عن عروسة في وسط المتارجين ، فيقع الاختيار على إحدى المتارجات وهي من نفس طبقة السادة من عائلة " الهالف " وهي أكبر عائلات البلاد ، فتاة متحررة جداً.... " تموت في الفلوس " ... " وتموت في الشبلان " وعوله يجب أن يمنحها زوجها - السيد - الحرية الكاملة مع أصدقائها (إذا كان يخليها أرجع البيت الساعة اثنين لو أكثر يبقى كويس ، قبل كده يبقى رجعي ... ويسمح لي احتفظ بأصدقائي ، الرجالة يعني) ، .. يوافق السيد على كل الشروط - بعد استفتاء فرغور - (شوف يا فرغور إذا كان مزاجي عاجباه الست دى واللالا) ؟ ! تدخل سيدة في زى رقصة شرقية !! قبلها

المؤلف صديقة فأرسلها لتأخذ دور زوجة السيد وهذا تتعقد المشكلة فيسدور عراك بين المتفرجة وبين هذه الراقصة يبدو من خلاله ما يسمى أو ما يعرف " بالردح " وهو من التقاليد الشعبية الموروثة!! ، ينتهي الأمر بأن يتزوج " السيد " الاكنتين ، ثم تأتي زوجة فرفور - التي أرسلها المؤلف أيضاً- وإذا بها كحظه العائر- تبهجة المنظر "مسترجلة" !!.. فرفور : أنا طنيب للنبي ياسيد .. ابعد عنى الولية دى

المرأة : والله ولا للحكمدار يقدر يمدك عنى .. دانى حبيتك من أول ماشفتك وكان النسى كان .. بس لوما تتزفلطشى منى كده .

فرفور : (زاعقاً فى هلع) أنا فى عرضكم يا ناس .

المرأة : قول مهما تقول واصل مهما تعمل ، ركك ايدى تتلايم على ايدك .

فرفور : أقطعها وحياة الحسين أقطعها .

المرأة : إيه .. طيب تعالى بقى (وتطبق عليه وتمسكه) .

فرفور : يا بوليس .. يافرقه .. يافرقه الإنقاذ بتاع البلدية .. يا اسعاف ، سابتوع الصحة .. ياد د د د ت (يحاول التملص) . (٢٥)

ينتهى الموقف بالزواج .. وبعد لحظات يبدأ إيجاب الأطفال من كلتا الطبقتين : الفراير والسادة ! وانتظار الفراير مستمر . يبدأ الفرفور والسيد فى ممارسة عملهما : السيد يأمر الفرفور والفرفور يحفر القبور ، وتصادفهما أولى المشكلات عدم وجود ميت.. السيد : ويمدين يا فرفور ؟

فرفور : ولا قبلين هى مالها مزقة قوى كده ليه.. بقى ننا كام يوم أهه قاصدين ننش ما فيش ميتين ندفنهم .. باين اليومين نول عطلة رسمية وما فيش مستشفيات .

السيد : ولا يهيك .. الموت ما فهوش عطلة ...

فرفور : ولا يهمنيش إزاي وأنا إن ما كنتش أجيبها فلوس لإنهارة تقتنسى ودى تعملها بجد.. شوف لنا طريقة بقى ؟

السيد : أنا للننى أشوف أمال انت شغلتك إيه ؟

فرفور : يعنى عايزينى أصل إيه ؟ (٢٦)

ومن خلال الحوار السابق يمكن ملاحظة الانتظار ، كما يمكن ملاحظته القهر من جانب السيد ، وضيق فرفور ، يزداد هذا الضيق عندما يبدو حل المشكلة حين يظهر

شخص ينادى على إحدى السلع ، التي يتضح فوراً أنها نفسه ، لأنه يريد أن يموت ، وهذا عمله الذي يرى فيه عين الحكمة اختصاراً للطريق، وعلى الفور يأمر السيد فرغور أن يقتل الرجل، ولكن فرغور يرفض ، يتدخل المؤلف ، فيدع فرغور، ثم يرفض مرة أخرى، فيأخذ السيد على عاتقه أن يقوم بهذه المهمة ، ويفعل بين صحبات استجداد فرغور واستكراهه، ويصاب السيد بأزمة ضمير مفاجئة والتفكير عنها لا يكون إلا بالمزيد من القتل !! الأمر الذي يدفع فرغور إلى الخوف على نفسه فيهرب مولياً ظهره للسيد والمؤلف متمرداً على كل شيء.

السيد : انت اتجننت يا فرغور .. يا ولد أنا بلمرك انك تستنى .

فرغور : ويتأمرني ليه ؟

السيد : أنا سيد ..

فرغور : وأنت سيد ليه ؟ وسيد على ليه ؟ ولله انت تبقى سيد ليه ؟ أنا لا أعرفك ولا لى أسياد .. أنا ماشى خلاص (ينادى المسرح مخترقاً الجمهور) .

السيد : يا ولد يا فرغور ..

فرغور : أنا مشيت خلاص ..

السيد : والفصل الثانى يا وله ..

فرغور : انت حر فيه انت واللى عملك سيد .. سلام عليكم . (١٧)

وينتهى الجزء الأول من العمل بالموقف السابق ، وبهذه الصورة يعد الجزء الأول من العمل بمثابة العرض السريع لمختلف أوجه النشاط الإنساني من خلال علاقة الفرغور ببيئته، وكان فرغور فيه منصاعاً تماماً لأوامر المؤلف ولأوامر السيد ، ويبدو الانتظار فى هذا الجزء واضحاً فى موقف هنا أو موقف هناك ، وهى مواقف تحكمها الفكرة الرئيسية فى العمل وهى فكرة السيادة والتبعية وما يترتب على العلاقة بينهما .. أنت إلسى تمرد فرغور فى نهاية الجزء الأول محاولاً تحقيق حلمه - الذى ينتظره - فى الخلاص من التبعية للسادة ، وكانت وسيلة إدريس فى نقل الفكرة وتصوير العلاقات فى هذا الجزء [هى القافيه الشعبية والنكت وسرعه الانتقال بين شتى الموضوعات ، ولا يلتزم يوسف إدريس هنا بنمط محدد للتسلسل ، فهو تسلسل لا يحكمه إلا تطرق الحديث ، وإلا الفكرة الأساسية طبعاً، وهى علاقة الفرغور بالسيد والمؤلف] (١٨)

فى الجزء الثانى يتضح اعتماد السيد كلية على فرفور ، ويتضح ذلك منذ بداية هذا الجزء .

السيد : وبمدين يا ناس .. دى حاجة تتشف للدم ..بقى حتة واد فرفور زيه يوقنى كده لوحدى ..أعمل إيه أنا دلوقتى ..أقول إيه ..أصرف إزاي ..أجيبه منيين ..أدور عليه فين.. يا أسيادنا حش حش بناف فرفور ؟ حش لمح ؟بقى دى وقته توقها لى يا فرفور.. يرضيكوا كده ؟ .. (٩٩)

يمكن ملاحظة الانتظار فى كلمات السيد السابقة ، فهو وحيد ، يبحث عن فرفور أو بمعنى لثق يبحث عن يمارس عليه سيادته، فهو لا يمكن أن يصبح سيّداً إلا إذا وجد "فرفور" وبينما هو كذلك يدخل فرفور إلى المسرح -من بين الجماهير - (يدفع حربة يد عليها نماذج سريلية تمثل أوروبا وأمريكا وأجزاء من مدافع وطائرات ومشتاق) .

فرفور : روبايكيا ... روبايكيا ... كل حاجة قديمة للبيع ... مجد قديم للبيع ... عظيمة قديمة للبيع ... أسود قديمة للبيع . بيكيا . (١٠٠)

يدخل فرفور فى محاورة مع واحدة من الجمهور مستخدماً أسلوبه الساخر - وهذا أيضاً يعد محاولة من الكاتب لتأكيد فكرة كسر الإيهام فى هذا الجزء - ولمسح السيد "فرفور" ، فينادى عليه ، يجد "فرفور" قد تغير ، فهو الآن يحنثه على قدم المساواة ، ويعلمه على أساس ذلك .

السيد : إيه ده يا وله يفرفور ...ألف سنة قاعد أدور عليك ... دول مش ألف ده بهجى خمستلاف سنة.

فرفور : ده لسه فيه داه للكتب الرجل ده ... ده احنا ما بقلنا مش خمس دكايك مسايين بعض قدامكم .

السيد : وكنت فين يا فرفور ورحت فين ... وعملت إيه ؟

فرفور : فى الدنيا الواسعة بقىأعمل إيه

السيد : ولشتغلت عند أسياد تانيين ؟

فرفور : كتير قوى قوى ، ملتدش وكل واحد أنهل من التانى (١٠١)

ومن الحوار السابق يمكن ملاحظة شيئين أولهما : الانتظار كهد من أبعاد الفكرة المطروحة باعتبارها فكرة أولية حيث لاسادة بدون فرفور ولا فرافير بدون سادة ،

والسادة لا يختلف أحدهم عن الآخر فكل واحد (أقبل من ثنائى) !!! وثانيهما : أن يوسف إدريس لايفتأ يذكر المشاهدين أن ما يروونه تمثيلاً فى تمثيل وهذا واضح من كلمات السيد وتمليقات فرغور عليها.

يقص السيد على فرغور ما حدث أثناء غيابه ، فأولاده : الإسكندر وتحتمس ونابليون وموسيلبنى وهنتر قد أنعشوا مهنته - تربي - وقتلوا ملايين البشر ، وأحدثوا رخاء هائلاً ، ولكنه كان متلافاً ، فقد أنفق جل ثروته ، وعاد أخيراً لمابيق عهده بدون عمل أو على حد تعبيره (يامولاي كما خلقتى) . أما فرغور فقد أنجب الكثير من الأبناء ، ومعظم ذريته من عبيد التاريخ للثائرين : سبارتوكوس واخوته ، وعنتر بن شداد ، وكافور الاخشيدي ، وأبو زيد .. فيعلق السيد بأن أبناء زوجته الرومية قد اشبعوهم دغفاً . وإعادة طرح الصراع بين السادة والسيدة بهذه الصورة يؤكد أزالة القضية المطروحة أو أزالة الصراع ، والرموز التى استخدمها للكاتب قوية الدلالة على ذلك ، نفس الشيء الذى قام به عبد الصبور فى مسافر ليل ، حيث الركب اسمه عبده وأبوه عبدالله وابنه الأكبر عابد ، وابنه الأصغر عباد وكلها مشتقة من العبودية ، أما محصل التذكير فهو علوان بن الزهوان بن السلطان والى اللقائون فى هذا الجزء من العالم وهو قطار الحياة وكلها تدل على السيطرة والتحكم . والتشابه بين القضييتين كبير .^(٢)

يقرر السيد و فرغور أن يعودا كما كانا ، ويريد السيد العودة لتمثيل الرواية من جديد كما كانت من قبل (السيد سيد وفرغور فرغور) ولكن فرغور يرفض ذلك ، إنه يريد الخلاص من التبعية بأية وسيلة. فرغور ...أعمل فرغور تانى ؟! والله لما يقع فيها قتيل ؟ يا أخى ده إيه ده... صبح النوم ..ده كان زمان.

السيد : إيه الكلام ده يا فرغور .. أوع تكون لتجننت يا واد ولا حصلك حاجة .. هو أنا بنحبيب حاجة من عندنا (متناول الكتاب) ما الرواية أه .

فرغور : بلا رواية بلا كلام فارغ .. رواية إيه اللى ملصكها لى زلة وكل ما لكلمك نقل لى الرواية .. ملعون أبو دى رواية ألف سنة ميت ألف سنة وأنت زلانى بروايتك دى .. لفر يا فرغور اتزل يا فرغور .. لردم يا فرغور .. لبنى يا فرغور .. اعي يا فرغور اتصح يا فرغور أمرش لى ضهرى يا فرغور .. ملعون أبو الفرغور اللسى بالشكل ده ..

السيد : يا ولد احفظ أدبك عيب تقول كده قدامى .

فرفور : وملعون أبوك انت كمان ..

السيد : طيب أنا أخطئ المؤلف ..

فرفور : وملعون أبو المؤلف راخر .. ده مؤلف إيه للى مالف كل حاجة ضدى (١٠٢)

تقد ضايق فرفور بالانتظار، فهو منذ آلاف السنين لا يعمل إلا تابعاً للسادة ، عليه أن يطيع الأوامر ولا يعترض، وهو الآن ينتظر الخلاص وفى ظل هذا الانتظار يحاول أن يجد حلولا مناسبة لهذه القضية فيقرر أن يؤلف هو الرواية وكان المؤلف قد أختفى تماماً .

السيد : ما تتطق يا بجم انت وتقول نتصرف إزاي

فرفور : لا عندك ده كان زمان يا حبيبي .. دلوقت تقول لى يا بجم .. أقول لك ستين

ألف مليون بجم .. تقفح فى .. أحط صولبى فى حبلبى عندك .

السيد : ما كنت بمفكك يا واد وأدبك .. جرى لك إيه ؟

فرفور : كنت بخوفى وأنت الصداق .. إنما دلوقت أنا حر .. أنا خلاص أنا موش بنى

أدم .. أنا بنى نفسى .. الحمد لله .. ما عدليش مؤلف أجمل حاجة فى الدنيا

إنك تحسن كده إنك مؤلف نفسك .. انك تقدر تعملها زى ما أنت عايز .

السيد : لا .. حيلك حيلك .. مؤلف نفسك ده إيه .. هى فرضى .. إذا كان المؤلف مشى

فالرواية إسمه موجودة .. انت فاهم إيه ؟

فرفور : رواية من غير مؤلف وقولت ولاصاوى عندى حاجة . (١٠٣)

يتمرد فرفور نهائياً على السيد ويرفض رفضاً تاماً أن يمؤد كما كان ويضرب عن

العمل، ويتدخل الزوجات .. زوجة السيد ويرفض رفضاً تاماً أن يمؤد كما كان ويضرب عن

تغييرت وأن تقسيم العالم إلى سادة ورفرافير قد انتهى مستشهدة من التاريخ ، وزوجة

الفرفور تحاول أن تقتعه بأن يقبل دوره التقديم . (فرفور) مؤبدة كلامها بأمثلة شعبية يمكن

ملاحظة الانتظار من خلالها كبعد كبير من أبعاد الشخصية المصرية .

زوجة فرفور : بتقول إنه علوز يشغلك فرفور .. وماله .. فيها إيه ؟

فرفور : فيه حاجات ملقهميهاش .. فيها يا ستى ...

زوجة السيد : له حق يا أخى ..

زوجة فرفور : هى العين تملا على الحاجب يا رجل انت .

زوجه السيد : الكلام ده كان زمان .. ليه اللي سيد وفرغور .

زوجه فرغور : ده حتى صوابك مش زى بعضها ..

زوجة السيد : متى استعبدتم الناس يا جوجو وقد ولدتهم أمهاتهم أحراراً .. فوق لنفسك
بقى ..

زوجة فرغور : فيه ناس أسيد ضرورى وناس زيك كده .. ما ينفموش إلا فرافير
زوجة السيد : ده ملك فرنسا قطعوا رقبتة وقالوا حرية وإخاء ومساواة.. ما تصحى
بقى (١٠٤)

وعلى هذا المنوال يدور الحوار بين فرغور وزوجته فى جانب وبين السيد وزوجته
فى جانب آخر وكل منهما تحاول إقناع الآخر بوجهة نظرها.. والانتظار بعد رئيس من
أبعاد الحوار السابق ، وهو فى بعض جوانبه لا يخلو من السلبية كما هو واضح من
الأمثلة الشعبية الواردة ، يؤكد هذه السلبية الحوار الآتى .

زوجة فرغور : وأهو كله شغل بنكلل منه عيش .. وإنا ما اشتغلش ها نموت من الجوع.
زوجه السيد : يا للحوام صالحه ..

زوجة فرغور : هم ليهم الدنيا يا فرغور .. وإحنا لينا الآخرة .

زوجة السيد : شوف عايز إيه وخليه يعمله .. ما فيش أنوار .. شوفوا رواية ثانية ..
زوجة فرغور : فى الآخرة ح نبقى إحنا الأسيد وهم الفرافير بس المسألة عايزه ثوبه
صبر مش يقولوا إن الله مع الصابرين .. أهو إحنا الصابرين دول ..
فرافير الدنيا وأسيد الآخرة .. اللي صبروا ونلوا .. إحنا الكسباتيين .

زوجة السيد : خلاص يا جوجو خليك البادى .. ياللا يا مائ سويتى دار لنج .

زوجة فرغور : إذا كان لك عند الكلب حاجه يا فرغور .. تقوله يا إيه .. ماتمش (١٠٥)

يقرر السيد وفرغور أن يؤلفا رواية جديدة تقوم على المساواة بينهما (ما فيش
أسيد.. كل واحد سيد نفسه .. فرغور نفسه وسيد نفسه) ويعودا إلى العمل على هذا
الأساس ، وهذا أول حل يطرحه الكاتب المناقشة ، ولكن هذه التجربة سرعان ما تفشل
وفرغور لا يزال يبحث عن حل .

السيد : ويعدين يا فرغور .. حاتفضل نشغل كده ؟ عاجبك كده ؟

فرغور : أنا عندى كده أحسن مليون مرة من إني أشغل لوحدى .. وأنت تمسك على ..

السيد : ما أحنأ يا فرفور يا أخويا لأرْمنا حد يسيد علينا .

فرفور : لأرْمنا ليه .. مالوش لأرْمه أبداً .

السيد : على الأكل قول لنا تشتغل امتى ونبتل امتى .. (١٠٦)

يقترح فرفور أن يقلب الوضع أى يتحول هو إلى سيد ويتحول السيد إلى فرفور

ولكن هذه التجربة أيضاً تقبل الأمر الذى يصيب فرفور بالفزع والحيرة ..

السيد : اصعل حصابك انت .. يا حنأ قيلنا حل تنلى يا حانرجع للرواية .

فرفور : لا .. لا .. أنا فى عرضك .. لازم نلاقي حل .. لابد فيه حل .. وهو ده

معقول يا ناس .. أمان ليه اللى يقولوا كل عقدة ولها ألف حلال .. أنا عايز حلال

واحد .. واحد عنده حل .. أنا مخي يا جدعان وقف خلاص .. لفتت السنجة

بتاعة.. وركن (للجمهور) حدش فيكم مخه شغال .. حلال ما فيش حلال .. ما

فيش فيكو مؤلف .. مخرف حتى .. مالوش ؟ (١٠٧)

ويمكن ملاحظة الانتظار من خلال الحوار السابق وهو الانتظار الرئيسى فى النص

- إن صبح التعبير - أو المرتبط بالفكرة الرئيسة فى العمل أو المشكلة المطروحة وهو

انتظار فرفور ويحثه عن حل يخلصه من إفسار السيد، كما يمكن ملاحظة محاولة إدريس

إشراك المتلقى فى البحث عن حل وهى سمة من سمات مسرح بيراتدولو و مسرح

بيرخت - كما اشار البحث .

يأتى الحل على لسان أحد المشاهدين وهو أن يعمل دولة تعمل بدلاً منهما على أن

يصبحا سيدين ، ويقميا امبراطورية فرفوريا العظمى ويكونا امبراطورين على قدم

المساواة، ولكن التجربة أيضاً تقبل تلمأً ، فلا بد أن يعمل أحدهما ويوجه الآخر وهذا ما

يرفضه فرفور ويرفض أى حل يقوم على هذا الأسس (هو ده حل يا رجل .. حاتصسه

على حل .. قال وذك منين يا جحا ؟ جيت انت الدولة وأتليسا يرضنه فرفور

وسيد.. (١٠٨) . إن فرفور يطلب المساواة بين البشر .. هذه المساواة هى طريقه إلى

الخلاص من التبعية .. فهو بالقطرة لا يعرف سوى قانون واحد يمكن أن ينظم العلاقة

بين الإنسان وأخيه الإنسان .

فرفور : قانون بى زيك وإيك نرى .. وإفنا لازم نطلى عاكتنا موش علاقه شغال

بمشغل ولا مسنول بجماعة ، ولا فرفور بسيد ولا عالم بجاهل ، ولا قوى

بضعيف، قانون البشر يا عالم .. قانون التمتع بشهر واللبن الذى كُننا رضعناه ،
القانون الذى حكم علينا كُننا واحنا صغيرين إننا نبل فرشتنا . القانون الذى بيخلى
الاطفال كلهم اخوات لا فيهم سيد ولا فرفور .. قانون الطبيعة . قانون الحيوانات
اللى لا أمد فيها سيد على أمد ، ولا غراب فرفور عند غراب .. (١٠٩)

تؤيد ذلك إحدى المشاهدات واسمها " مدام حرية " وتقترح أن يقيم الاثنان دولة
على أساس الحرية ، وبعد مناقشة قصيرة معها ، يتضح أنها مجرد حرية شكلية لانفع فيها
ولاقائدة منها إذ لابد أن يعودا إلى نفس تفكرة السيادة والتبعية !! ويستمر انتظار فرفور
ماحناً عن حل، تتدخل زوجتا السيد وفرفور وقد ضاقتا بعدم عملهما ، فنتطلبان منهما حلاً
سريعاً لمشكلة الطعام أولاً باعتبارها هى أهم المشكلات وثانياً يجب عليهما التسليم
لأمر الواقع ويتقبلان الحياة كباقي البشر !!

زوجة السيد : هو فيه أهم م الأكل ؟! أهم من إننا نعيش .
فرفور : أيوه .. أهم من إننا نعيش إننا نعرف عايشين ليه . وأهم من ليه إننا نعرف
حائعيشها إزاي .

زوجة السيد : زى الناس ما هى عايشاه' زى ما طول عمرهم عايشينا .
فرفور : وعارفه طول عايشينا إزى؟ فوق بعض .. بالطول كده ، كل واحد شاييل
الثانى .. كل سيد فوقه سيد وكل فرفور تحته فرفور .. (١١٠)

إن مأساة فرفور هى عدم وجود نظام (يرصنا جنب بعض بالمعرض كده ؟) .
على أن الكاتب يخرج بانسككة عن نطاق الدعوة إلى المساواة بمنلولها الاجتماعى
والاخلاقى لتكتسب [طباعاً إنسانياً عاماً ، فتصبح هى مشكلة الإنسان منتما إلى أية بلد ..
خاضعاً لأى نظام . بل سرعان ما تكتسب صورة محاكمة للتاريخ ومحاكمة للحضارة (١١١) .
فرفور : تاريخنا نفسه برضه راكب فوق بعضه ، دولنا ، حضارتنا ، كل دولة
عايزة تبقى الست على الدول ، وكل حضارة عايزة تبقى ست الحضارات
قال ليه انهيار الحضارة اليونانية وقيام الحضارة الرومانية ، قال ليه الحرب
الباردة بين الشرق والغرب ، قال ليه الصراع بين روسيا والصين وفرنسا
وأمریکا وكله كله فرفور وسيد ، مين يبقى سيد ومين يبقى فرفور ، وأنا فرفور
ليه وأنت سيد ليه ؟ (١١٢) .

تعد كلمات فرغور بمثابة المحاكمة للتاريخ والحضارة، ينهى يوسف إدريس هذه المحاكمة بإدانة المفكرين والفلاسفة -آباء التاريخ والحضارة الشرعيين- والذين لم تعد نظرياتهم ولا نظمهم الاجتماعية ومذاهبهم الفلسفية غير مجدية وغير ناجمة في إيجاد الحل الذى يريده فرغور المساواة !! (الحق مش علينا، الحق على اللى بيشفونلنا.. الفلاسفة بتوعنا والمفكرين .. حتش يجدعن ويفكر فى حل) .

وتأتى وجهة النظر الأخرى على لسان زوجة السيد التى ترى أن الحياة لأبد أن تستمر على أية صورة من الصور .. ولكن فرغور يؤكد عدم جدواها - الحياة - بصورتها التى لاتكاد تخلو من السيادة والتبعية فى جميع النظم والمذاهب ولذا يقرر الانتظار بحثاً عن حل ويطالب الجمهور بذلك .

فرغور : .. ما هو اللى ودانا فى داهية حكاية الحياة لازم تستمر دى .. لازم الجاموسة تفضل دايرة فى الساقية، وعطشان تدور لازم ينموها وأكل العيش ياسيد هو الفمسا بتاعنا .. طول ما هو ورننا لاحتشوف نفسينا ولاها نعرف إحنا بنلف ليه يا اخوانا الحقونا بحل ، نظام برواية ، بأى حاجة .. (١١٣)

إن موقف فرغور طوال المسرحية ولاسيما الجزء الثانى هو موقف المنتظر الهادئ عن حل والذي جرب أكثر من حل لكنه لم يعثر على الحل المناسب ، فإلجأ إلى المؤلف الذى تحول إلى ذرات فى داخل لفافة !! فيقرر كل من الفرغور والسيد العودة إلى الرواية القديمة ولكن السيد يرفض الاستمرار "انسدت نفسى خلاص" ويتدخل الجمهور ليصبح شريكاً كاملاً فى اللعبة ...

- | | |
|--------------------|--|
| المتفرج ٤ : | بقى تخلقولنا المشكلة وتجننونا بها . |
| المتفرج ٥ : | وعايزين تجروا . |
| المتفرج ٤ : | والله ما نتقّلوا إلا لما تشوفوا لنا حل . |
| المتفرجون جميعاً : | عايزين حل .. |
| الزوجتان : | عايزين شغل . |
| المتفرجون : | حل ... |
| الزوجتان : | شغل . |
| المتفرجون : | حل لهدى .. |

فرغور : واللى مش قادر على ده ولا ده يعمل إيه ١٢ ينادى ياهوه .. بقى خمسميت ستميت عقل بكام ألف فكرة فى الثانية ، مفيش فكرة منهم تخلصنا ..

المسيد : ما تضحكش على نفسك ياتفرغور..حول زينا كده إيدك منهم والأرض^(١١٤)

والحوار السابق يعكس انتظار الجميع فرغور والمسيد والمتفرجين ، الجميع يبحثون عن حل لهذه المشكلة - مشكلة التبعية والسيادة - والانتظار هنا بدوره يعكس توتر الأشخاص جميعاً .

يتدخل عامل الستار من أجل إنهاء اللعبة ، فقد أخذ فرغور والمسيد وقتاً طويلاً ولا بد من إنهاء المسرحية لأن " مراتى بصراحة بتولد الليلة ولازم أجري الحقيها بسرعة " ويقترح عليهما الانتحار وعندما يتراجعان، فإنه يتولى شئقهما ، وعندما يموتان لايحقتان المساواة التى كانا يحلمان بها ، فالموت يخيب أملهما ، فهما بعد أن ماتا وتحولا إلى ذرات ، وتحولت الذرات إلى الكترون وبروتون وأخذ الالكترونون لأنه أخف بدور حول البروتون دورات لانهاية .

المسيد : انت بالذات اللي تلف حواليه ...

فرغور : وبالذات أنا ليه عشان فرغور معنى .

المسيد : لا. عشان أخف . القائلون هنا إن الأخف يلف حولين الاثقل فانت حاتلف حوالى . فرغور : هو انت منين ما نروح تروح مطلع لى قانون .. دى إيه البلاوى دى
المسيد : عصب عنك حاتلف .

فرغور : (وكان يبدأ خفية تجذبه وترغمه على الحركة واللف حول السيد) الله الله الله .. مش كده أمال .. طيب أنا حا ألف لوحدى ما تقوم تلف معايا .

المسيد : ياريت.. أنا عصب على واقف ..وانت عصب عنك حاتلف ..طول ما انت كده لازم أفضل كده .^(١١٥)

تنتهى المسرحية بدور ان فرغور حول المسيد منتظراً - حتى بعد موته - لحل يخلصه من هذه التبعية التى فرضت عليه فرضاً، ولم تصلح أى نظم أو قوانين بشرية - على تنوعها - لتخليصه منها .. ولايمك إلا أن يصرخ طالباً لمشكلته - ومشكلة البشرية- الحل الملائم .

فرفور : أنا طنيط النبي ياهوه أنا تعبت يا مؤلف يا أى مؤلف ... يا عام
 يابتاع اللامعقول .. يا عالم .. يا فراقير .. الحقوا أخوكم .. أنا صوتى ابتدى
 يتحاش .. شوفوا لنا حل .. حل ياناس .. حل ياهوه لافضل كده .. لازم فيه حل ..
 النجدة .. أخوكم خلاص فرفر .. أنا فى عرضكم حل .. مش عشانى أنا ..
 عشانكم أنتم .. دانا بمثل بس . (١١٦)

كانت كلمات فرفور السابقة هى آخر كلمات المسرحية .. وهى تعد دعوة من
 الكاتب للبحث عن حل يحقق المساواة غير النظم والقوانين الكائنة ، وببشرى المتلقى فى
 القضية عن طريق الحوار المباشر بين الصالة (الجمهور) ومنصة التمثيل (الممثلون)
 يدفع إلى المزيد من التفكير ، وكأن الكاتب يؤكد - من خلال انتظار الحل الناجع لهذه
 المشكلة - أن البحث عن الحل [هو دور الإنسان فى الحياة ، وعلى ذلك فإن بدا الكاتب
 ساخطاً فليس سخطه على الحياة بل من أجل الحياة وإن بدا غاضباً فليس غضبه على
 الإنسان بل من أجل الإنسان] (١١٧) ولعله - من خلال هذه النهاية بل ومن خلال الانتظار
 فى النص - يمكن ملاحظة الفارق بين انتظار جودو الذى لايتى وبين انتظار حل يمكن
 أن يأتى ، وإذا كان فلاديمير واستراجوان قد حاولا الانتحار رفضاً للحياة ثم ترددا وتراجعا
 واستأفا حياتهما كما هى ثم سروراك * !! حين وصول جودو - الله - الذى لايتى فإن
 فرفور والميد قد أقاما على الموت من أجل الإنسان فليس الحل فى الموت * الحياة من
 غير حل أحسن مليون مرة من الموت بحل ... الحياة نفسها حل * جاييز ناقص إنما
 الشطارة تكمله مش نلغيه * فالحياة لابد لها من مشكلة حتى تكون ذات طعم ومذاق، وإن
 المشكلة -مهما كانت - لابد لها من حل لأن هذا هو دور الإنسان فى الحياة .. وهذا هو
 الفارق بين حضارتين : حضارة روحية لها جذور تعتمد على العقيدة والفكر وحضارة
 مادية تعانى من الفراغ الروحي .

٦ - ٣

فى عام ١٩٦٥ كتب رشاد رشدى مسرحية * اتفرج ياسلام * ، وقد كتب الكاتب فى
 مقدمة العمل أنه استلهم من قراءة تاريخ مصر وعلى الأخص منبهاد مصرى لحسين
 فوزى ، وابن يلس والجبرى .. وهى تدور حول واقع مصر التاريخى ومعاناة الشعب
 المصرى تحت وطأة حكم الأجنبي ، وإن كان شعب مصر قد تحمل الكثير من المتاعب

والآلام سنين طويلة فليس هذا معناه أنه فقد الروح فقد كان يبنى وينشئ ويدعم كيانه ويقويه متمسكاً بالقيمة الانسانية العليا وهى : " إن من يبيع نفسه لا يستطيع أن يمسقدها وكما تقول المسرحية : لم يبع الشعب المصرى نفسه فى يوم من الأيام " ، وهذا التقديم يعد - من وجهة نظرى - خطأ درامياً حيث يخلق الكاتب رؤية مسبقة لدى المتلقى نفس الخطأ الذى وقع فيه الحكيم فى السلطان الحائر . وقد اختار رشاد رشدى لمسرحيته شكلاً مستمداً من الجذور الأصلية لمسرحنا ... جنود مسرح خيال الظل لما له من وظيفة تأثيرية على المتلقى ، وخيال الظل عندما يعرض على المتلقى يجعله يشعر [إن لكل شخص مثلاً .. تحت كل خيال حقيقة ، أى أن ما يقدم فى خيال الظل يخرج من الواقع - الحقيقة - ولكنه يأخذ الص للجمالى فيتحول الشخص إلى مثال عام لكل من يشبه هذا المثال الجمالى . ومن ثم لكل شخص (خيال - شخصية) - على هذا - رمز فكرى ، وتكمن الحقيقة بمفهومها الأخلاقى ، تحت هذه الأمثلة والشخص والرموز لأنها تتوارى مع رموز اجتماعية أراد المبدع تصويرها... كما أن التحوير الحادث فى نمط الشخصية يأتي من قبيل تكبير المثالب وتكبير المحامد لنبعد عن المذمة ونقترب من الحمدة] . (١١٨)

ولذا فقد استغل رشاد رشدى خيال الظل ليطرح من خلاله القضية التى ألحت عليه ، وهى العدل أو الدعوة إلى تحقيق العدالة الاجتماعية وكفاح الشعب من أجل تحقيقها ، ولذلك فقد تخفى رشاد رشدى - هرباً من الرقابة كما أشار البحث سابقاً - لاجئاً إلى عصر المماليك حتى يستطيع تناول قضية شائكة من قضايا المجتمع والسياسة فى ظل القوانين الصارمة التى فرضها صناع القرار - أصحاب السلطة - على الكتاب والمبدعين .

الحديث الدرامى فى " تفرج يا سلام " يدور على مستويين : الأول : مستوى خيال الظل والبهات الذى يرويه سعيد بطل المسرحية ويمثلها الشخص (عبد المال وأبو خاطر وزكية وغيرهم) ، والثانى : هو الواقع الذى تدور فيه الأحداث أى ، أن الكاتب قد استخدم المسرح داخل المسرح متأثراً بمنهج بيرندالو وجان كوكتو وجان أنوى ، فقد جعل رشاد رشدى من خيال الظل مسرحية داخل المسرحية ، فقد حاول خلق تحقيق المعادل الموضوعى من خلال أحداث العمل نفسه وموازنتها مع الرواى فى بابات خيال الظل... ليطرح قضية عن الواقع المتعثر الذى يعيش فيه المجتمع المعاصر ، وعلى هذا فإن المعادل الموضوعى يسير جنباً إلى جنب مع الواقع حتى يصل إلى نقطة متساوية فما يحدث على مستوى الخيال يحدث بصورة مماثلة فى الواقع .

يكشف الصراع عن نغمة منذ بداية العمل . فخط الصراع الرئيس هو الصراع بين السلطة متمثلة في "سليمان أغا" والى مصر وحاشيته وبين أفراد الشعب يمثلهم سعيد مؤلف بآيات خيال الظل ومعة عبد المال وأبو خاطر ومجموعة تمثل طوائف الشعب المختلفة . يبدأ العمل بمرى سعيد ولقاء وحوله أبو خاطر وبعض الشخصيات كأنهم في بروفة مسرحية، عبد المال الحلاق فى دكانه يخلق لأحد الزبائن، بمجرد أن يبدأ سعيد فى الكلام عبد المال يترك الزبون ويخرج إلى الشارع يستمع إلى سعيد .

سعيد : اترج يا سلام

كان ياما مكان

فى سالف العصر والزمان

سلطان ابن سلطان

اسمه على كل لسان

وفى يوم من الأيام

كثر الحديث والكلام

قال الناس فيما قالوا

إن التاجر خالد بن النعمان

اختاره السلطان بن السلطان

عشان يكون شهيد التاجر

إشاعات وإشاعات

فى كل مكان وعلى كل لسان

عبد المال : (مقاطعاً) الهابة الجديدة . حلوة يا سعيد مطلعها حلوة ...

سعيد : (وهو يفكر كمن يؤلف) الجوقة يا عبدالمال .. الجوقة قوام ...

عبد المال : (خارجاً يهرول) حالاً حالاً

الزبون : انت رايح تين يا عم ؟ وراسى راسى ؟

عبد المال : حالاً حالاً (يخرج)

(وفاء نتقدم من سعيد — قادمة من القهوة وتعطية منديلاً ثم تعود إلى القهوة) .

سعيد : (يتطلع إليها وهي تختفي ويناجي نفسه مخاطباً الجمهور) : وفاء جاريتي ...
 اشتريتها من راجل يوناني كان أصله بحار دفعت فيها ألف دينار
 بقلها معاي النهاردة ثلاث سنين وثلاث أيام... لما اشترتها اليوناني النذل كان
 عندها حداثر سنة النهاردة عندها تسعناشر سنة - يعني قعدت معاه
 خمس سنين ... ومعاي أنا ثلاثة بش ... يوم ما اشتريتها سألتها اسمك إيه ؟
 قالت وفاء. قلت لها إيه نصيبك من اسمك ... ؟ قالت كله ... وفاء وفاء
 لمين؟ لكن أنا اللي علمتها تعني عمرها ماخضت له ... نسميها إيه البابة
 الجديدة.... ؟ (وقفة) الطف بمبديك يارب ... لولا البابات كان عقلى طار .
 (يدخل عبد المال وأبو خاطر والجوقة)

الجوقة : جاين ... جاين ... ورايحين ... ورايحين ...
 سعيد : (ذاهباً إليهم) لحظة ... عبد المال ... انت تلعب دور للتاجر خالد بن
 النعمان ... وانت يابو خاطر تلعب القاضي وانت (للتخين) تلعب
 السلطان ... وانت ابن السلطان .

للرجل الطويل : وأنا ؟

سعيد : الجلاب .

الرجل الطويل : (مستكراً) كل مرة جلاب ؟

سعيد : ضرورى .

الرجل الطويل : كل قصة فيها جلاب ؟

سعيد : ضرورى .^(١١٩)

ولول ما يمكن ملاحظته من الحوار السابق أن الحدث يدور فى مستويين فى أرض
 الواقع وفى بابات سعيد ، إضافة إلى أن خيال الظل بهذه الصورة وشغف الشعب به يعد
 تنقيماً للكبت الذى كان يحياه الشعب فى هذا العصر ، ثم يمكن استعمار طبيعة الصراع
 وتحديد أطرافه على مستوى الخيال وعلى مستوى الواقع ... تتضح هذه الأبعاد كلما
 تطور الحدث على المستويين فى المسرحية ، كما تتضح إشارات الكاتب إلى خط صراع
 داخلى يدور بين سعيد ونفسه حول وفاء جاريتيه . كذلك يمكن ملاحظة أن لغة الحوار
 تختلف ، فعند رواية البابة يستخدم سعيد النثر المسجوع القريب من ليقاع الشعر وهذه

اللغة تناسب المضمون حيث إنه مستمد من العصر المملوكى الذى سادت فيه المصنعات
اللفظية من سجع وطباق وجناس ومقابلة وكذلك تناسب الشكل المستمد من مسرح خيال
الظل الذى يعد السجع من أهم ملامحه.. يتغنى سعيد عن هذه الغنائية عندما يتحدث عن
الواقع وهذه أيضاً سمة تؤكد المضمون المعاصر للعمل . والبحث عندما يقف أمام النص
فهو يتتبع ظاهرة الانتظار فيه ومدى تأثيرها فى البناء الفنى .

فالظاهرة تمتد داخل النص ويمكن رصدتها على مستوى الحدث فى الواقع وفى
الخيال الأمر الذى يدفع إلى القول بأن الانتظار هو مفجر الصراع على جميع مستوياته
ويكسب شكوله داخل النص.

تتضح معالم الصراع عندما يبدأ سعيد ومن معه فى تمثيل حكاية (خالد بن
النعمان) وبمجرد أن يبدأ يدخل المندى معلناً بصوت جهورى ضخم هذا الإعلان .

المندى : يامر مولانا والى مصر سعادة سليمان أها . ياقل يا هو ... ياقل يا هو ...
يامر مولانا والى مصر سعادة سليمان أها لا أحد يصنع خيال الظل لو
سغنى حرب لو غير ذلك .. وكل من يخالف هذا يعرض نفسه للموت العلى
بالخزوق .. ياقل يا هو.. يا نلس يا هو ..

عبد المال : والله ما حد يستاهل الخزوق غير سليمان أها ...

أبو خاطر : كلب ... نجس ...

عبد المال : فلكر الناس خداميين أبوه .

الرجل الرفيع: والبلد عزيقه .

امراة : كل حنة فيها وسافعة .

الرجل السمين: ما بقلش فى ذمة .

أحد الرجال : ولا إيمان .

الشيوخ خليل : (خارجاً من المحكمة وهو يجلس على الكرسي أمام باب المحكمة) ...

لا حاجة غلص ..كل حاجة انتهت من زمان .

سعيد : (بصوت قوى به حزم وهنوء) لاما انتهيتش ... لو كانت انتهت

ماكانش سليمان أها يخاف من خيال الظل .

عبد المال : مطبوط أصلة جبان .

أبو المعاطي : (خارجاً من بيته مع أخية سيد) ينامن وطوا صوتكم ... الحيطان لها ودان ...

عهد المال : الودن للى بالك فيها نقطعها (بحركة الموم) .

أبو خاطر : وبالعمل نصنعها

أبو المعاطي : ... والله انتم حتودونا فى داهية ... قوم بينا يا سيد يا أخويا نروح السوق (١٢٠)

وعلى هذا فأطراف الصراع قد تحدثت ومعالن الشخصوس قد اتضحت ، وكذلك الانتظار يمكن رصد بدايته منذ الموقف الصليق ، الشعب ينتظر الخلاص من سليمان أعا ومن ظلمه ، وهو فى التعبير عن سخطه يلجأ إلى خيال الظل الذى يعد الأداة التى تحرك مشاعر الشعب ضد الظلم ومن هنا تكفى [أهمية خيال الظل بالنسبة للدراما شكلاً ومضموناً ... لقد أنت أهمية الدور الذى لعبه خيال الظل فى تحريك مشاعر المصريين إلى قرار الوالى سليمان أعا بمنع خيال الظل منعاً باتاً مما يوضح لنا بدايات الصراع التى ستكون للشكل فالوالى يستخدم اسلحته الممثلة فى سلطاته التشريعية والتنفيذية والتقضائية فى حين يواجهها الشعب بأداته الوحيدة فى التعبير عن نفسه وهى مسرح خيال الظل ومن هنا تتولد شرارة الصراع وتمتد خيوطه عبر نميج المسرحية] (١٢١).

يبدأ سعيد باهتة عن خالد بن النعمان والبده فيها متوقف على عدم وجود عساكر السلطان فالانتظار مستمر منذ بداية الهابة وحتى نهايتها - مع نهاية المسرحية - حيث تبدأ المجموعة فى تمثيل الأنوار وتبدأ الحكاية كما يرووها سعيد ثم تتوقف بمجرد ظهور عساكر السلطان ثم تستأنف بعد انصرافهم وهكذا الذى يقوم بمراقبة الموقف هو 'صبي القهوة' .

صبي القهوة : (يدخل مسرعاً) يالطوب ... يالطيف ...

سعيد : العساكر .

صبي القهوة : اجعل كلامنا عليهم خفيف .

سعيد : ولع النور ... (كل أفراد الجوقة يبدأون الانصراف بسرعة) . (١٢٢)

تعاك المولبرات على التاجر خالد بن النعمان فى الخيال ، كما تعاك على التاجر بكر رشوان وكلاهما نزيه ، الأول يحتال عليه رجال الوالى ويعزلونه من منصبه

(شاهيندر للتجار) ، والثاني بتهمة رجال الوالى بأنه يغش فى الميزان يقص سعيد قصة خالد بن النعمان بينما تتم محاكمة السيد بكر رشوان فى المحكمة .. والمعادل الدرامى (خيال الظل) والمعادل الموضوعى ما يدور فى الواقع - وفى رأى - هذا ناتج عن تأثير رشاد رشدى بنظرية ت - من إثبات فى الفن والتي نادى بها رشاد رشدى فى كتابه ماهو الأنث ؟ والتي تقوم على أساس خلق معادل موضوعى لإحساس الكاتب حتى لا يتسم العمل الفنى بالمباشرة؛ فالبلغة [ليست فى صدق الإحساس أو فى صدق التعبير أو جمال الأسلوب أو إقصاها عن شخصية الكاتب.... بل كما يقول إثبات: فى أن يخلق الكاتب معادلاً موضوعياً للإحساس الذى يرغب فى التعبير عنه] (١١٣) .

يبدو انتظار الشخص فى النص من خلال خطوط الصراع الأخرى التى تتضح كلما تقدم خط الصراع الرئيس فى النص خطوة إلى الامام وأهم خطوط الصراع تحديدًا فى النص كالتى : خط الصراع المتمثل فى سعيد وجاريته وفاء ، وخط صراع آخر يتمثل فى وداد و خليل ، وخط صراع ثالث يتمثل فى المجاذيب ومعهم سيد وأبو المعاطى ضد الشرفاء من أبناء الشعب . وكل هذه الخطوط ترتبط بشكل أو بآخر بخط الصراع الرئيس فى العمل بين السلطة وبين الشعب سواء على مستوى الواقع أو على مستوى بآيات خيال الظل ؛ ويمثل الانتظار عاملاً مشتركاً بينهم يجمعهم فى دفع الصراع وتطوره ووصوله إلى نقطة الذروة على جميع مستوياته .

يعد سعيد بالصورة التى رسمها له الكاتب - الشاعر الذى يشل روح الشعب وكراته الفاتكة على الثورة ضد الظلم.... ومن خلال علاقته بوفاء الجارية التى اشتراها من البحار اليونانى يبدو الصراع الداخلى فى نفس سعيد، فهو يحبها ولكن أشباح ماضيتها مع البحار اليونانى تتلاحق، فيصبح فى حيرة هل يبيعها ويتخلص منها ؟ أم يحتفظ بها ؟ الأمر الذى يدفع إلى القول بأن وفاء هى رمز لمصر التى تحررت من الاستعمار عندما هم سعيد بذلك وعبر عن حبها فقد حررها حبه دون أن يعلن ذلك صراحة، فالحب يعنى الحرية والكرامة ويتنافى مع القيود والعبودية وفاء لم تكن تشعر بأية مشاعر عندما كانت فى قبضة الأجنبي ولكنها هنا مع سعيد ابن الشعب تغنى وتصنع المناهض لكى يبيعها ويضعها فى كنفه ضائقة المالية، أو بمعنى أدق تعطيه من خبراتها حتى لا يبيعها ويبقى على الطرف الآخر - سعيد - أن يبادلها الحب !!!! وعلى هذا يبدو سعيد متردداً فى

بداية المسرحية يريد جسم الأمر وتبدو وفاء طوال المسرحية منتظرة تريد الحب الكامل، فهي تردد من حين لآخر " قد لي الشوق جميل " .

سعيد : ثلاث مناديل في يوم واحد ؟

وفاء : أيوه .

سعيد : عشان إيه ... خايفه لحسن أبيك ؟

وفاء : ما تقدرش .

سعيد : ما تقدرش ليه؟ انتي مش بقاعتي ؟ الجارية اللي اشتريتها بفلوسى وأكدر زى ما اشتريتها أبيهما فى أى وقت كان ؟

وفاء : كان زمان .

سعيد : كان زمان ؟

وفاء : أيوه عشان ... الجارية اللي بتتكلم عنها مش هى وفاء اللي واقفه قدامك دلوقتى ما فهمتش إن الجارية اللي اشتريتها بقت حرة ليها إرادة وليها كيان؟

سعيد : امتي حصل ده ؟

وفاء : من زمان من أول أيام حبنا وانت نفسك اللي عتقتها ...

سعيد : بس أنا مش فاكرا إني

وفاء : مش فاكرا لكن حصل يا حبيبى

سعيد : ضرورى كنت سكران ...

وفاء : طول السنين دول كنت سكران ؟

سعيد : يعنى ليه ؟

وفاء : يعنى يوم بعد يوم مع كل نظرة من عينيك ولمسه من اينك عرفت انشوق والفرحة والألم .. وبالثمكل ده بقالى كيان واتحررت من العدم

سعيد : وعشان كدة ما تقدرش أبيك ؟

وفاء : لا انت ولا أى إنسان (١١٦)

الحوار السابق يؤكد تفسير الرمز داخل العمل (سعيد - وفاء) هذا هو خط الصراع الأول الذى يمثل الانتظار بعداً من أبعاده الأساسية داخل العمل يسير جنباً إلى جنب مع خط الصراع الرئيس فالعلاقة بينهما وطيدة وهذا ما سوف يتضح بعد ذلك .

أما الخط الثاني خط وداد و خليل ، فقد أحبت وداد الشيخ خليل ولكنها فجأة تحولت عنه وعملت 'غازية' ثم عادت ثابتة تطلب وده من جديد فهاهى تنتظر وهما هو يرفض دون أن يعرف السبب الذى من أجله باعت نفسها ، يتضح هذا السبب قبل النهاية بقليل فقد اغتصبت منذ ثلاث عشرة سنة فظلت هائمة وأثرت العمل (كغازية) عن العودة إلى خليل، وانتظار وداد طوال ثلاث عشر سنة قد يكون له دلالة -يمثلها الرقم - فالعمل مكتوب فى ١٩٦٥م ، فقد يريد الكاتب أن يقول : إن الحرية قد اغتصبت فى مصر منذ ١٩٥٢م عام الثورة - وهى الآن مجمدة فى شخصية وداد التى تهيم على وجهها لا تجد من ينصفها فترى طوال المسرحية تردد (يا مسلمين يا أهل الله عاشق على باب الله يا مسلمين يا أسىادى ما تتكروش ودادى) (وصل الحبيب كان منى قريب واليوم بعد وصيحت غريب) .

الشيخ خليل : كل يوم وكل ساعة يبييموا أنفسهم واحد ورا الثانى وواحدة

عبدالمال : (مفاجنا الشيخ خليل) واحدة ؟ واحدة مين يا شيخ خليل ؟

الشيخ خليل : عبد المال

عبد المال : انت اسمك مش عاوز تقول لى على اللى حصل .

الشيخ خليل : اللى حصل حصل

صوت وداد : يا مسلمين يا أسىادى ما تتكروش ودادى

عبد المال : يا شيخ خليل البنت طول عمرها بتحبك

خليل : تقوم تعمل غازية. غازية يا أبو خاطر؟ ليه انا كنت عملت فيها ليه عشان

تعمل كدة ؟

وداد : ليه يا حبيبي بيزيد صدونك وفين كلامك وفين عهـودك .

عبد المال : لا حول ولا قوة (لا بالله)

وداد : حبيت وكان لى على عالجيين

مكتوب لى احبة من زمان

ليه العمل يا منصفين

أدى اللى صار وأدى اللى كان .

عبد المال : ليه يا وداد ليه اللى خلاكى تعملى .

وداد : غازية ؟ الى مكتوب على الجبين يا مسلمين يا أهل الله عاشق على باب
الله (١٢٥)

ينتهى انتظار وداد وتعود إلى خليل بعد ان تكشف (الخالة ابتسام) الحقيقة له قبل
نهاية المسرحية ... فهي هو يعفو عنها وها هي تغنى بين أحضانه .

وداد : (تغنى) قادر ربك

يلهم قلبك

يرجع حبك

من غير هواك

ما أقدرش أعيش

خليل : والدنيا من غيرك ما تساويش

وداد : أنا مش قادرة أصدق

خليل : وليه ما تصدقش ؟

وداد : لكن مش أنا برضه للغازية

والا انت نسيت ؟

خليل : كل شيء ممكن يتسى

إلا حبك ما يتمش ..

وداد : ويا خليل حصل كمان ..

خليل : عارف اللى كان حصل .

بس اللى كان كان (١٢٦).

أما خط الصراع الثالث ' المجانيب وميد وأبو المعاطي ' فهو أيضاً يرتبط بخط
الصراع الرئيس فى النص .. فالسلطان سليمان أغا يجب الدراويش والمجانيب ولذا قد
تحول بعض الناس إلى مجانيب برضاء لنزعه ورغبة منهم فى الحصول على الأموال
من الأغا الظالم دفعهم إلى ذلك ضيق ذات اليد ، والبعض منهم دفعه حبه للانتهازية وعلى
هذا فهم منتظرون رغم أتعابهم - إن صح التعبير - وهم كما يظهرهم الكاتب يفتقدون
للوعى السياسى بقضيتهم الرئيسية عاملين بالحكمة القليلة [اللى يجوز أن نقول له يا عنا]
ولا عجب إذن ان يردوا [يا خفى الأطلال ... نجنا مما نخاف] وهم معادل موضوعى

لما يدور على مستوى خيال الظل ، فهم هؤلاء المؤيدون لخالد بن النعمان وهم الذين أيدوا التاجر رضوان بعد ذلك .

لما أبو المعاطي الجشع الطماع فهو في سبيل المكاسب المادية وانتظاراً للمزيد منها يفرى أخاه سيد بأن يملق السلطان فيصنع من نفسه مَجْنُوناً لكي يمنحه السلطان راتباً. وحينما يبدأ سيد (العبيط) في هذه اللعبة ينقلب الأمر إلى جد فيحبسه أخوه في حجرة مظلمة ويصنع منه شيئاً ذا ضريح يزار ويترك به ويتقدم إليه النذور نظير تنبؤات يومهم بها أبو المعاطي -ولعمل الانتظار واضح في هذا العمل الذي يقوم به أبو المعاطي وسيد- ويصبح سيد في هذا السجن الذي صنعه له أخوة شبيهاً بالفرس شهاب الذي يريد تحطيم الاسوار في رحله خارج السور للكاتب نفسه ، وها هو سيد ينتظر التحرر من قيود السجن التي فرضها عليه أخوه وأذلقه الأمرين ، وكما كان مصير الفرس شهاب القتل كذلك كان مصير "سيد" بعد الخروج من السجن ... فقد خرج محطماً بعد أن باع نفسه للسلطان ولا عجب بعد ذلك أن يردد طوال المسرحية [أنا حمار أنا حمار كبير] .

هذه هي خطوط الصراع التي ترتبط جميعها بخط الصراع الرئيس في العمل وعلى الرغم من أن هذا الارتباط يختلف في درجته من خط إلى آخر حسب أهميته في دفع الصراع الرئيس نحو الذروة بيد أن الانتظار يمثل العامل المشترك في أبعاد كل خط مسن لخطوط الصراع السابقة .

ويبقى تتبع الانتظار على مستوى خط الصراع العام على مستوى الواقع - السلطة والشعب - وعلى خيال الظل -خالد بن النعمان والسلطان - وتتبعه أيضاً على مستوى خط الصراع الخاص - سعيد وفاء - وأثره في دفع الصراع على المستويين العام والخاص .

يسير خط الصراع على المستوى العام والخاص جنباً إلى جنب تربط بينهم الأحداث الفرعية الدقيقة ، سعيد يتنازل عن وفاء ويبيعها لأبي المعاطي ، ولذلك فإن الندم يظل بلا حقة طوال المسرحية حتى يشتريها ويستردها مرة أخرى بعد أن يضطر أبو المعاطي إلى بيعها خوفاً من أن يختطفها الشحاذون في ثورتهم ضد النظام القائم والذين يعدون أبا المعاطي أحد مظاهر هذا النظام القاسد بما تتطوى عليه نفسه من شجع واستغلال وهذا هو الرباط الوثيق بين الصراع على مستوييه العام والخاص فلو كان [سعيد يدافع عن روح الشعب فقط ويحاول استردادها من خلال قيمه بمسرح خيال الظل لكان

داعية فقط إلى قضية تهمة كما تهم الآخرين بنفس المستوى ، وبذلك يتحول سعيد إلى نمط أو إلى أى إنسان ليس له مميزاته الخاصة وحياته الذاتية وصراعه النفسى النابع من ظروفه المحيطة به ... ولكن نظراً لأنه يحاول استرداد وفاء أمل حياته للكريمة فقد أصبحت القضية شخصية بالنسبة له . من هنا كانت منطقية الدافع الذى يدفعه إلى الدفاع عن قضية مصر واسترداد حقها المغتصب [١٢٧] .

يبدو الانتظار واضحاً فى خطى الصراع العام والخاص فى اطار خط الصراع العام يكمل سعيد حكاية خالد بن النعمان ، فالسلطان لم يمنعه شهيندر التجار ، وكانت النتيجة أن الرواج الذى أصاب تجارته عندما رشحه السلطان انتقل إلى التاجر رضوان بن رضوان الذى عينه السلطان شهيندر للتجار ، وتكرر نفس التعليقات - من نفس الناس - من ثناء ومدح على رضوان ومن شتائم على خالد بن النعمان لمجرد أن السلطان قد اختار رضوان !! فالشعب فى حكاية ابن النعمان قد باع نفسه للسلطان ، يتوقف سعيد عن الحكاية عندما يدخل عساكر الوالى، فيتحول الحدث إلى أرض الواقع -المعادل الموضوعى- حيث يكمل الشيخ خليل وصف قضية بكر رشوان والى تنتهى محاكمته بالبراءة ، ولكن عساكر الوالى يقبضون عليه بأمر الوالى ... وهنا تكتمل المقارنة بين شعب حكاية ابن النعمان على مستوى خيال الظل ، والشعب على مستوى الواقع .

وعلى الرغم من أن بكر رشوان مفضوب عليه من قبل الوالى سليمان أغا بيد أن أهالى الحى يفضيرون لهذه الإهانة التى لحقت أحد أفراد الثرفاء ، ويقف القاضى عثمان حمزة موقفاً صلباً فى هذه القضية يتردد صوت وفاء من حين لآخر (قد يبه الشوق جميل مهما كان الليل طويلاً) فى المشهد الثانى من الفصل الأول يعلن القاضى عثمان حمزة تعطيل المحاكم -العدالة - ويرفض أن تهان حرمتها بهذه الصورة من قبل الوالى وعلى هذا فهو ينتظر تحقيق العدالة ويتخذ رد فعل إيجابى متجهاً إلى الوالى فى بادئ الأمر ، ثم يعلن تعطيل العدالة بعد أن رفض الوالى وجهة نظره .

مسلم : إيه يا ترى الللى بين الوالى وبين السيد بكر رشوان ؟
عثمان حمزة : مش مهم الللى بينهم ... المهم أن السيد بكر رشوان برئ وأنه مش من حق الوالى لو أى إنسان أن يدين شخص برئ ...

- مسلم : كلام سليم يس احنا في ايدينا ايه نعمله ؟
- عثمان : في ايدينا نمنع الظلم مش ده مهمتنا كقضاء ؟
- مسلم : مهمتنا افنا نحكم بالعدل وانت حكمت بالعدل
- عثمان : يعنى مهمتى انتهت
مسلم : أعتقد .
- عثمان : لا يا شيخ مسلم .. السكوت على الظلم ظلم .. والقاضى اللى يرضى بالظلم مايستحقش فى نظرى انه يبقى قاضى لأنه يبقى تخلى عن الأمائه اللى فى عنقه تجاه الله والناس .
- مسلم : الناس ؟ ما هى الناس التى بتسكت على الظلم .. ومش بس بتسكت بترضى بيه ... يعمل ايه القاضى ؟
- عثمان : الناس بتسكت على الظلم مجبرة مش راضية
مسلم : الناس راضية .. راضية بكل شىء وبأى شىء النهارده عثمان يعيشوا...عثمان ينفذوا بجلدهم..
- عثمان : فى الظاهر بس لكن فى الباطن .
- مسلم : ظاهر ايه وباطن ايه يامولانا الناس بقت تبيع نفسها لاتفه الأسباب
- عثمان : مافيش حد فى البلد دى باع نفسه فى يوم من الأيام
مسلم : يا مولانا بببيعوا أكبر نعمة اداها الله للإسمان بببيعوا عقولهم ويعملوا مجازيب عثمان ببسطوا الوالى
- عثمان : ببضحكوا على عقله زى العادة أنا اتخدت قرارى وحفظه إذا الوالى تمسك بقراره (١٢٨).

ومن الحوار السابق يفهم أن العدالة غالبة على مستوى الواقع كما غابت على مستوى خيال الظل ، وفى ظل غياب العدالة ينقسم الناس بين مؤيد ومعارض على مستوى الواقع بينما كان موقفهم واحداً على مستوى خيال الظل.... وكذلك يفهم أن عثمان حمزة كرجل شريف من رجال القضاء يحاول تحقيق العدالة متخذاً فى سبيل ذلك كل القرارات التى من الممكن أن تحقق العدل مفسراً تحول بعض الناس إلى مجازيب من أجل إرضاء

الوالى بأنه نوع من أنواع الكفاح ضد الوالى !! وعلى هذا فانتظار تحقيق العدل انتظار
إيجابى . يؤكد ذلك قراره بإغلاق المحاكم لأنها لا تودى دورها .

حمزة : ما دام الوالى مش معترف بالقانون يبقى يحكم من غير قانون

مسلم : بس قتل المحاكم مش حيمنع الظلم

حمزة : أيوه لكن الناس حتبقي عارفه إنه ظلم إنما نوهم الناس بأن العدالة موجودة

.. وهى فى الحقيقة معطلة زى ما هو حاصل دلوقتسى .. ده معناه إننا

(متردد)

مسلم : (مقاطعاً) بنقشهم ؟

حمزة : بنقشهم .. لأنه ما فيش أخطر من أن يقع الظلم ويتهم الناس إنه عدل ..

بالشكل ده تختل القيم وتضيع ويمسرى السم فى جسم الأمة ويمرض ويموت ..

خايل : (قائماً من المحكمة) مولانا .. المحكمة مليانة ..

حمزة : قل للناس يروحوا ..

خايل : يروحوا ..

حمزة : أيوه ..

خايل : ويروحوا بكره الصبح ؟

حمزة : لا .. ما يحوش تكفى .. المحكمة مقفولة .. معطلة .

خايل : معطلة ؟

حمزة : أيوه معطلة لأجل غير مسمى ..

مسلم : مولانا لما بقول ننتظر نشوف الوالى حيصلى إيه تاتنى ؟ مش جايز .

حمزة : عرضك تقبل الظلم للمرة دى ؟

مسلم : ماهى مرة ..

حمزة : يعنى ننتازل عن العدالة ..

مسلم : للمرة دى معلش

حمزة : اللى يتنازل مرة يتنازل على طول .. ما حدش يا شيخ مسلم يبيع ويقتد يحتفظ

باللى باعه .. ما دام باع يبقى باع .. السلام عليكم ^(١٢٩) .

ويبدو الانتظار واضحاً في الحوار السابق ، انتظار حمزة وانتظار الناس وانتظار مسلم الذى يمكن أن يفسر بأنه انتظار مابى (ماهى مرة .. المرة دى معلش .. ننتظر الوالى ..) وفى الوقت الذى تعطل فيه المحاكم ويضيع العدل يبيع سعيد وفاء إلى أبو المعاطى " بعقد بيع بدون قيد ولا شرط .. اتصبح وفاء منتظرة للخلاص بعد أن عم الظلام المكان حولها .

وفاء : أنا قلت لك ما تقدرش تبيعنى ..

كاتب العقود : ما قلت لك باعك وقبض الثمن (يشدها) تعالى .

وفاء : (تخلص يدها من يده) انتظر (كأنها تحلم) الدنيا ضلّمة حوالى ..

والطريق ضيق بين الصخور (بيأس وحسيرة وشقاء .. صمت قصير كأنها

تستجمع أفكارها ومشاعرها وتبتون جديد به سعادة وراحة) لكن قدام

عينى .. فى كل خطوة فيه نور .. نور .. وسعيد ماسك إيدى .. والطريق

طويل .. واللّيل جميل مشى سعيد .. راح بعيد .. وأنا ماثية

وحدى بين الصخور .. لكن خطوة بخطوة شافاه قدام عينى . النور .

(صمت) وسعيد بعيد والدنيا ليل (صمت) والشوق فى قلبى .. قد إيه

الشوق جميل .. مهما كان الليل طويل .

سعيد : (يصرخ) وفاء .. وفاء

كاتب العقود : انت بعث خلاص يا شيخ سعيد .. ومادام بعث تبقى بعث . (١٣٠)

الانتظار فى الحوار السابق واضح تماماً ، تظل وفاء تردد نفس الكلمات التى يَبدل

على انتظارها للخلاص حتى قرب النهاية عندما يستردها سعيد مرة أخرى، وفى رحلة

انتظارها تظل معذبة تحت وطأة حكم " أبو المعاطى " الذى يجبرها على الفناء من أجل

الحصول على المزيد من النقود !!

أما سعيد فيظل معذباً أيضاً فى رحلة انتظاره لمودتها ولا يجد لنفسه سلوى سوى

الهروب إلى عالم خيال الظل الذى يصنعه بنفسه، ولكنه لا يفتأ يردد ومن حين إلى آخر (آه

يا وفاء .. يشدنى إليك حب عظيم .. ويفصلنى عنك حزن أليم .. رحمتك يا رحيم) .

يزداد جور الوالى ويمعن ظلماً فى الناس .

المنادى : يا ناس ياهو .. اسمعوا وعو (طيلة) للفلاح حسين الجبار خالف الأوامر
 السنية (طيلة) وزرع فى أرضه بالمنوفية ثلاث تشيلر خيار (طيلة)
 ولما كان زرع الخيار
 بأمر مولانا ممنوع (طيلة)
 حكم على حسين الجبار
 بالعطش والجوع
 لمدة ما تقلش عن جمعيتين (طيلة)
 ومشى بس كده - قطعوا يديه الاتنين (طيلة)
 وقموا له عين (طيلة)
 وسلبوا له عين وأهو ماشى قدامكم .
 رجل ورا ورجل قدام (طيلة)
 عبرة لمن يخالف أوامر الحكام . (١٢١)

وعلى الرغم من الظلم والجور الواقع على الشعب - من خلال ما حدث لحسين
 الجبار - فإن الشعب يقاوم الظلم مقاومة لا تهدأ ، فهام يزرعون الخيار فى كل مكان
 غير ممثلين لأحكام الولاى المتعمية باستثناء " سيد " وأخيه " أبو المعاطى " للذان داهنا
 الولاى - كما أشرت - رغبة فى الحصول على أمواله وذهبه وانتظار الشعب
 للخلاص مستمر .

لما على مستوى خيال الظل ، تصل مقاطعة الناس لخالد بن النعمان مداها ، فهيم
 على وجهه فى الطرقات يستوقف الناس محاولاً النجاة عن نفسه ، ولكن لا أحد يصدق
 ويتحاشاه الجميع - حتى الشحاذ يرفض أن يأخذ منه الصدقة !! وحتى زوجته ترسل إلى
 أهلها لكي يأخذوها من عنده ! وانتظار خالد بن النعمان أيضاً مستمر .

يعين الولاى أخاه " إيواظ بك " قاضياً للقضاة بدلاً من عثمان حمزة الذى اعتزل
 ويصل " إيواظ بك " وبمجرد دخوله المحكمة يصدر فرماً بالغاء المذاهب الأربعة !!
 وعزل جميع القضاة المصريين من مناصبهم ... !! وتبقى أحكامه منقضة تماماً للشرع
 والدين فيتحول المظلوم إلى ظالم والظالم إلى مظلوم !! وفى هذا تعميق للقهر من قبل
 السلطة للشعب المظلوم ... فى ذات الوقت يعانى سعيد من نتائج بيعه لوفاء فما هو ينفق

أمواله فى شراء الجوارى باحثاً عن صورة وفاء فيهن ولكن أمله يخيب ، فيستدين ويكرر المحاولة ولكن دون جدوى وعلى هذا فانتظروه أيضاً مستمر .

ومرة أخرى على مستوى خيال الظل فإن خالد بن النعمان قد ضاق بالوحدة والعزلة المفروضة عليه ، فقرر أن يرخص بضاعته ويفتح الدكان " ولكن باقى للتجار مازالوا بالسلطان حتى أرسل جنده يفتلون دكانه ، وعندما حاول مقابلة السلطان اتهمه الحراس بالجنون .. ويؤكد الناس هذه الاتهامات ، فيجد خالد بن النعمان نفعه طريداً فيهرب إلى مكان مهجور (وبعد قلبه ما كان يحب الناس عمران أصبح يخاف منهم) ولذلك قرر أن يبنى سوراً عالياً يعزله عن هؤلاء الناس .. وكان خوفه من الناس سبباً فى قتله لابن السلطان - عن غير عمد فهو لا يعرفه - وراح يصرخ معترفاً بأنه هو القاتل - خوفاً من أن يؤخذ أحد الأبرياء بجريسته - ولكن أحداً من الناس لم يصدقوه ويعتبروه مجنوناً وأخذت قوات السلطان ورجاله يقبضون على الأبرياء .

وعلى مستوى الواقع يتأثر عبد العال الحلاق بدور خالد بن النعمان . فينتقم من الوالى عن طريق قتل " يواظ بك " الذى حكم على إخوانه الخبازين بالإعدام ، وراح يصرخ " أنا الذى قتلته .. أنا الذى قتلته " ، ولكن كما فعل الناس مع خالد بن النعمان يفعلون مع عبد العال فلا يصدقون.. ويقبض عساكر السلطان على التجار والأعيان ، وهنا يصل الصراع إلى ذروته على مستوى الواقع والخيال فى أن واحد ومحرك الصراع هو الانتظار على المستويين . !! انتظروا الخلاص:

يهيم عبد العال على وجهه يشحذ .. والوالى يعين فى الناس ظلماً فيقبض على المشايخ والقضاة ويصدر قراراً بحظر التجول من الصباح حتى الغروب !! وذلك كى يقبض على الناس فى دورهم ويستولى على أموالهم من أجل أن يدفع الضرائب للمضاعفة التى فرضها السلطان .

أبو خاطر : عساكر الوالى قبضوا على عثمان حمزه .

خليل : يادى المصيبة ؟ !

عبد العال : ليه السبب .

أبو خاطر : بقى الوالى كان بيعت له رسول عثمان يقول أنه ضرورى أن يرجع للقضا .

عبد العال : عثمان حمزة ؟ .

خليل : وبعدين ؟

أبو خاطر : ولا بعدين ولا قبلاين ، عثمان حمزة رفض يرجع للقضا من جديد قاموا خطوا
فى ايديه الحديد .

خليل : وفى الأثر عملوا ايه ؟ قعدوا ساكتين ؟

أبو خاطر : المجاورين خرجوا فى الشوارع

تأيرين

والجوامع

المشايع أمروا بقلها

وفى الأثر نفسه ما فيش .

دروس ولا صلاة ..

خليل : (تأثراً) لا إله إلا الله

كل شيء له نهاية

والصبر له حدود . (١٣٢)

ويمكن ملاحظه الانتظار بشكل أو بآخر من خلال الحوار السابق ، ولما ضاق
الوالى ذرعاً بالناس أصدر هذا فرمان إمعاناً فى الظلم والقهر ويأتى التعليق المباشر عليه
بمثابة رد فعل الناس الذى لا يخلو من الانتظار بشكل أو بآخر .

المندى : يا ناس ياهو .. يا ناس ياهو .. بأمر والى مصر سعادة سليمان أغا .. يا ناس

ياهو يا ناس يا هو .. كل من عنده جوارى أو عبيد أو طير أو حيوان أو أوانى

نحاس عليه أن يسلّم ربعها بالتمام والكمال إلى بيت المال .. وكل من يخسالف

هذا الامر ينقبض عليه ويتشقق فى الحال يا ناس ياهو ..

(يدخل موكب الشحاتين مباشرة وعلى رأسهم أبو حداية)

الجميع : إحنا الشحاتين

جعمانين وعطشانين

حافيين وعريانيين

غلابه ومساكين

عاوزين ومث لاقيين

عاوزين ومش لاقين

أبو حداية : حسنه الله يا أسيادي .

رجل ١ : طالب من الله ولا يكثر على الله .

رجل ٢ : عشاننا عليك يا رب .

رجل ٣ : حى .. حى .. حى ..

رجل ٤ : يا سلمين يا أهل الله .

رجل ٥ : يا منصفين .. يا منصفين ..

الجميع : إبحنا الشحاتين ! (١٣٣)

ولما ضاق الأمر على " أبو المعاطى " - بسبب قرار الوالى أخذ ربع الجوارى

والأموال - قرر الجميع أن يبيع وفاء !! فيشتريها سعيد بضعف الثمن الذى باعها به ولكن

عقد " أبو المعاطى " فى البيع كان مشروطاً بأن (ضرورى أكون موجود كل ما تقضى)

!! الأمر الذى يعيد إلى الأذهان مسار جحا .. وهذا يعنى أنه قد فقد حريته معها مدام قد

باعها .

أبو المعاطى : انتت فاكرك عثمان رجعتها

تبقي كلتك عرك ما بعثها ؟

عبد العال : لاحول ولا قوة إلا بالله ..

أبو المعاطى : طول الشهور دى ساكنه ..

ولا يوم سمعتها

التهارده حتفنى وتقنى

لميدها وحبيب قلبها

وأنا حاسمها

راسى براسه . (١٣٤)

فى الوقت الذى يسترد فيه سعيد وفاء ، يتم الأهراج عن الشيخ عثمان حمزة بعد

المظاهرات التى عمت البلاد والشحاذين الذين جابوا الشوارع - معلنين عن ضيق ذات

اليد كلون من ألوان المقاومة ضد الوالى - فكان إفراج الوالى عن الشيخ عثمان حمزة من

أجل تهذه الناس لأنهم يسمعون كلامه ويطيعونه ويحترمونه ، ولكن الشيخ عثمان حمزة

يرفض الرجوع إلى منصبه ، حتى بعد عزل الوالى التركى .

- معلم : الحمد لله على السلامة .. الوالى عزله السلطان .
- عثمان حمزة : شيء جميل .
- ويكا : يا ميت حلاوة يا جدعان ..
- معلم : إن شاء الله امتى بقا ؟
- حمزة : امتى ليه ؟
- معلم : نفتح المحاكم ونرجع للقضا ؟
- حمزة : لسه بدرى يا شيخ معلم ..
- معلم : بدرى ليه ؟ هو الوالى مش خلاص عزله السلطان ؟
- حمزة : دا صحيح .. وهيمين بداله والى جديد مش كده ؟
- معلم : طبعا بيقولوا الأغا عثمان ..
- حمزة : عثمان وألا سليمان .. ليه الفرق ؟
- معلم : تقصد ليه يا مولانا ؟
- حمزة : أقصد إن طول ما على البلد دى والى من غير أهلها .. والى تركي غريب عنها العدالة حتفضل معطلة ...
- معلم : دا اسمه كلام ؟ بقى معقول أن السلطان حيولى على البلد دى واحد من أهلها والله ولا فى المنام .
- حمزة : أنا مقتنئ يا شيخ معلم إن السلطان حيمين على البلد دى واحد من أهلها ..
- أنا أقصد البلد نفسها . الشعب .

معلم : الشعب ؟

حمزة : أيوه الشعب اللى مباحش نفسه فى يوم من الأيام : (١٣٥)

الحوار السابق يمثل نهاية الصراع بين السلطة والشعب على مستوى الواقع ، كما يمكن من خلاله رصد الانتظار حيث إن الصراع لم ينته بعد طالما أن هناك حاكماً أجنبياً يتحكم فى مقدرات البلاد فلا فرق بين وال ووال ما دام السلطان موجوداً ومن ثم فلن العدالة مستظل معطلة .. والحل الوحيد هو الانتظار مع مواصلة الكفاح حتى يتم تخليص البلاد نهائياً من الأجنبي !! وقد يكون هناك تشابه بين وجهة نظر الشيخ حمزة فى الاستقلال وبين موقف سعيد من وفاء ، فكما أن البلاد لم تتل استقلالها التام كذلك لم

تحصل وفاء على حريتها التامة فى ظل وجود شرط " أبو المعاطى " الذى يماثل وضع
السلطان على مستوى الصراع العلم والفكرة التى يؤكد عليها رشاد رشدى من خلال
الصراعين (أن الشعب لم يبع نفسه فى يوم من الأيام) ! أما على مستوى خيال الظل فإن
الأمر ينتهى بخالد بن النعمان إلى العزلة وراء السور وقد سجن نفسه حتى مات ، وتحول
ذلك السجن الى ضريح يتبرك به الأهالى وإن كان السلطان لا يزال يمعن فيهم قتلاً حتى
الصبية لم ينجوا من القتل ... وتنتهى البلية - بلاء خالد بن النعمان على لسان سعيد .

سعيد : وشفق بالشكل ده

ثلاث أربع الرجال

ما عجبوش الحال

فأمر بأن كل مولود

صبي ينقتل

فى الحال

صارت الناس تبكى

وتلطم خدودها

وتقول

دا حرام .. دا حرام

لكن إيه الفائدة

مخلص باعو أنفسهم من زمان

لمولاهم وربهم السلطان

واتعظوا يا إخوان .. (٢٦)

نفس الفكرة التى يريد الكاتب تأكيدها .. ولكن هنا عن طريق التضاد .. فهو يريد
أن يقول إن الشعب - على مستوى قصة خيال الظل - قد باع نفسه للسلطان وخان خالد
بن النعمان ومن أجل ذلك استشرى الظلم وانتشر .. أما على مستوى الواقع لم يبع نفسه
فكان انتصاره على الموالى فزله للسلطان .. وإن كان هذا الانتصار مؤقتاً لحين تحقيق
الانتصار الأكبر وهو عزل السلطان نفسه وتعيين والى باختيار الشعب عندها فقط يتحقق
العدالة ويرفع الظلم عن أبناء الشعب .. ولكى يتحقق هذا ، على الشعب أن ينتظر ولكن

بشرط أن يواصل الكفاح ولا يبيع نفسه لأحد مهما كان . كل ذلك طرحه رشاد رشدي من خلال المعادل الدرامي والمعادل الموضوعي واستلزامهما في نسج واحد مستخدماً أشكال الفرجة الشعبية .

٣ - ٧

عند تناول ظاهرة الانتظار في الأعمال المعتمدة من التراث يقف البحث حائراً أمام أعمال ألفريد فرج المسرحية، فهو الكاتب المولع بالتراث - على أختلاف مصادره - فالظاهرة واضحة كل الوضوح في جميع أعماله المعتمدة على التراث بلا استثناء ، ويمكن رصدها منذ أول أصله للتراثية (مقطوع فرعون) عام ١٩٥٧ والتي اعتمد فيها على حوادث التاريخ الفرعوني حيث الصراع بين الكهنة وإخناتون ، الكهنة يريدون الحرب حتى تبسط مصر سيطرتها على شرق أفريقيا وإخناتون يريد السلام ، وينجح الكهنة عن طريق إرسال كاهن ليق مكر ليقتع قائد جيوش الفرعون وهو " حورمحب " ليمادى سياسة إخناتون التي تدعو الى السلام بسياسة أخرى تدعو إلى الحرب ، كما ينجح الكهنة أيضاً في إقناع " نفرتيتي " زوجة إخناتون بنفس السياسة ، و عندما يكشف إخناتون المؤامرة يودعها- قائد الجيوش وزوجته - السجن .

وكانت تجربة انتظرهما في السجن تجربة مريرة إلى أن ينجح " حورمحب " في الهرب وقاد الجيوش مرة أخرى الى الحرب .. ويدرك إخناتون بحسه أن سياسة السلام التي يستقها ويدعو إليها لاسبيل إلى تحقيقها، فيتنازل عن العرش لابنه الأكبر ويختار أن يتلخّغ لنشر السلام في بقاع الأرض كئيب متجول في جميع أقطاء الأرض... أيضاً يمكن رصد الانتظار بشكل واضح في عمله التالي " حلاق بغداد " الذي استمد أصوله من كتب الجاحظ ونوادره ومن ألف ليلة وليلة حيث عثر على شخصية " أبو الفضول " التي أعاد خلقها من جديد وقد حملها همومه المعاصرة .

والانتظار في العمل واضح حيث يقع أبو الفضول في حيرة بين قلبيه [قلبان لسي جوفي .. قلب لي وقلب علي .. إن وجدت أحداً في ورطة .. قلب يقول لي : لا تكون أباً الفضول ولا تسمى باسمك إن لم تنقذه من ورطته هذا قلب علي ، وقلب يقول لي : يا أباً الفضول يكفك ما نكفك به مروعتك من نكبات ، فقصدت الرخص والرزق وصبرت شحاذاً.. هذا قلب لي] (١٣٧) وهو - كما تدته - لا يستمع إلى قلبه الذي له ، ويطويع قلبه

الذى عليه طاعة عمياء منتفخاً إلى الفعل مستخدماً كل أساليب الحيل والخداع ليجمع بين يوسف وباسمينة ، وينتصر للعدل مع زينة النساء ويطلب من الخليفة "منديل الأمان" لا لنفسه فقط بل لمنازل الرعية ، ثم يتضح الانتظار أيضاً في عمله الثالث "سليمان الحلبي" سنة ١٩٦٥ وقد استمد مضمونه من التاريخ الحديث ويبدو الانتظار في رحلة سليمان من حلب إلى مصر "القاهرة" ليقفل كليبر "مارى عسكر" قائد الحملة الفرنسية الظالم المستبد محققاً بذلك العدل المطلق من وجهة نظره .. أيضاً يمكن أن يُرصد الانتظار في عمله "الوزير سالم" والذي يتناول فيه شخصية المهتل بن أبى ريعمه المعروف بالوزير سالم، وهو عمل مستمد من التراث العربى ومن السيرة الشعبية التى حولته -الوزير سالم - إلى أسطورة ، ورحلة انتظار الوزير سالم كانت طويلة في البحث عن العدالة المطلقة طالباً المستحيل - كليب حيا !! حتى يقف شلال البماء بين بكر وتغلب .

ثم يمكن رصد الظاهرة في عمله الجيد المتقن "على جناح التبريزى وتابعه قفه" من ألف ليلة و ليلة والذي يمثل الانتظار بعداً رئيساً من أبعاد الصراع فيه .. ولعل انتظار القفلة الوهمية التى لا تأتى !! كان هو محرك الفعل لدخل الدراما. كما يمكن رصد الظاهرة في أعماله ذات الفصل الواحد ، ف يمكن رصدها في "بقبق الكسلان" ولتى تقرب من فن "المونودراما" والنص يعتمد في بنائه على حلم يقظه وهو شكل من أشكال الانتظار .

يمثل الانتظار عاملاً مشتركاً بين هذه الأعمال المستمدة من التراث ، بل لعلنى لا ابالغ إذا قلت وفي أعماله الأخرى التى تناول فيها قضايا اجتماعية وسياسية مثل عسكر وحراميه، والنار والزيتون ، وزواج على ورقة طلاق ، ومن مسرحيات الفصل الواحد "الفخ" وكل هذه الأعمال في معظمها متقنة الصنع حواراً ولغة وشخصاً تتم عن وعى الكاتب بقضايا مجتمعه المعاصر على مستوى المجتمع والمياسة والفكر .

ويصم البحث هذه الحيرة بوقوفه أمام مسرحية "سليمان الحلبي" ذلك لأنها أولاً : تلمس أبعداً سياسية واجتماعية اعتمد فيها الكاتب على حادثة تاريخية وقعت بالفعل وفي عصر قريباً نسبياً - ١٨٠٠ م - فهي قرية منا زمنياً بخلاف الأعمال التى تضرب بجذورها في التاريخ الفرعونى أو ألف ليلة وليلة أو المعتمدة على التراث الشعبى والسيرة الشعبية .

وثانياً : لأن بطلها سليمان الحلبي شامى الأصل ، مصرى العاطفة ، أزهرى الثقافة و الفكر مما يعد-فى نظرى- نموذجاً للبطل الذى يحمل هموم الأمة المعاصرة .

وثالثاً : لأنها تتناول قضية رئيسة تبدو واضحة فى معظم أعمال الكاتب المعتمدة على التراث وهى قضية العدل وكيفية تحقيقه .

وزابماً : لأنها من الأعمال التى تتضح فيها ملامح مسرح ألفريد هوج من حيث البناء الفنى .

والأهم من كل ذلك أن الأنتظار - كظاهرة تراثية ذات مضمون سياسى واجتماعى - ويمكن رسمه فى العمل ويمكن بيان تأثيره فى البناء الفنى له .

٣ - ٨

يخبر التاريخ - كما ورد فى الجبرتى فى كتاب عجائب الآثار - أن سليمان الحلبي كان مدفوعاً بإغراء المال من قبل العثمانيين الذين يطمعون فى إعادة مصر إلى حظيرتهم، فقد اعترف سليمان فى محضر التحقيق بأنه كان يقم فى حلب وأنه حين رجع عساكر العثملى من مصر إلى بر الشام أرسلوا إلى حلب فى طلب شخص يكون قادراً على قتل مارى عسكر الفرنساوى ووعدا كل من يقدم على هذه المهمة أن يقدموه فى الوجاهات ويعطوه دراهم . ولأجل ذلك تقدم سليمان وعرض روح لهذا، وحين أعيد إلى اعترافه السابق عند استجوابه فى المحاكمة العسكرية أخبر أن أحمد آغا وياسين آغا من أغوات اليكرجية بحلب وكلوه فى قتل مارى المسكر إمام بسبب أنه كان يعرف مصر جيداً حيث أنه سكن فيها ثلاث سنوات فى السابق ، وأنهم أوصوه بأن يسكن فى الجامع الأزهر وما أخذ دراهم من أحد فى مصر لأن الأغوان كانوا أعطوا له كفايته وأن أحمد آغا أخبره بأنه صديق لابراهيم باشا متسلم حلب الذى كان يظلم آياه ويحمل غرامات كثيرة ... وأنه وعده بأنه سيوصيه بأبيه خيراً ولكن بشرط أن يروح يقتل أمير الجيوش الفرنساوية^(١٢٨).

هذه صورة سليمان الحلبي الثابتة فى محضر التحقيق ، غير أن هذه الصورة ليست هى الصورة الوحيدة فهناك صور أخرى أهمها أنه هو ذلك الفتى المسلم [المتأجج بالمعاطفة والذى ضحى بحياته لكى يغازى فى سبيل الله منطلقاً من ثقافته الأثرية ومن تأثره بمشايخه كى يقتل زعيم الكفرة الفرنساوية على حد اعترافه و اعترافات زملائه فى

محضر التحقيق^(١٢٩). وقف ألفريد فرج أمام هذا البطل كما صوره التاريخ - في صوره المختلفة - ولكنه حاول أن يتناول الدوافع الذاتية والفكرية التي لعبت دورها في تكوين شخصية سليمان الحلبي والتي بسببها أقدم على ما أقدم عليه دافعاً عنه تهمة القاتل المأجور وصوره في صورة القدائي الذي يقتل بدوافع سياسية [ويصبح بهذا نموذجاً للقاتل السياسي يفوض الكاتب في أسفله وفي رأسه ليتتبع مسار أفكاره وعواطفه وتتضح هذه الدوافع على حقيقتها في أقواله وتصرفاته وهي دوافع إنسانية في مجملها تحوى في إطارها الدوافع الدينية والسياسية والفكرية كانت هذه الدوافع نفسها المحرك لمعاركنا ضد الاستعمار]^(١٣٠) وعلى هذا يصبح سليمان الحلبي شخصية من الشخصيات [الدرامية - ومن هؤلاء الأبطال الذين يرفضون استقبال الواقع على ما هو عليه ، فهم دوماً في حركة جدلية مستمرة مع الواقع]^(١٣١)

وصورة البطل في الدراما من غير شك تختلف عن صورته في الواقع وإن كان هذا البطل تعبيراً عن الواقع أو معادلاً له والفرق بينهما هو الفرق بين الفن والواقع ولقد رسم ألفريد صورة سليمان الحلبي من خلال نظرته العميقة للظروف والمعطيات الحضارية والاجتماعية المحيطة بها انطلاقاً من العلاقة الجدلية بين [النظرة إلى ما هو - الظروف الحضارية والاجتماعية و بين صوره البطل الذي هو إفراس لهذا المجتمع وهذه الحضارة]^(١٣٢).

ولعل اختيار سليمان لقتل كبير عن اقتناع تام وإيمان كامل بعدالة قضيته ، وسيره في طريقه إلى النهاية - على الرغم من أنه يعرف مصيره المحتوم - هو الذي جعله بطلاً تراجيدياً فكان سليمان بمثابة الخطوة الثانية من خطوات ألفريد فرج يمد إختاتون في مسرحية سقوط فرعون نحو خلق بطل تراجيدي في المسرح المصري اكتملت صورته في خطواته الثلاثة - الزير سالم - الأمر الذي دفع النقاد إلى القول بأن الفضل يرجع إلى ألفريد فرج في [ابتكار الشخصية التراجيدية في المسرح المصري، وإن اختلفوا - النقاد - بعد ذلك حول مدى توفيقه في خلق هذه الشخصية التراجيدية]^(١٣٣).

يمكن القول من خلال بناء شخصية سليمان الحلبي - كبطل تراجيدي - أن ألفريد قد اتجه في بناء هذه الشخصية اتجاهاً يتمشى مع مفهومه للصراع ولأسبابه في الحياة المعاصرة، ذلك لأن محور المسألة العربية علمة ، والمصرية على وجه الخصوص إنما

يختلف بالضرورة عن المسألة الغربية وإن تأثر بها في بعض المفاحي، حيث إن الصراع الدرامي المصري لم يكن أبداً في المسرح المعاصر بين الإنسان و القوى الغيبية بل كان [هو الصراع الأبدى بين الإنسان من جهة ، والزمان والمكان من جهة أخرى ، إنه الصراع بين الخلود والفناء أو بين الأسطورة والتاريخ ، أو بين الروح والمادة ، أو بين الذات والموضوع^(١١١) ، تتضح معظم شكوك الصراع السابق في مسرح ألفريد فرج ابتداء من منقوط فرعون ومروراً بمليمان الحلبي ثم الزير سالم .

٣ - ٩

تبدأ مسرحية " مليمان الحلبي " بخلفية درامية عن الأحداث التي تسبق زمن المسرحية، تأتي هذه الخلفية على لسان "الكورس" الذي يخبر المتلقى بكيفية دخول كليبر مصر موضعاً الجرائم والفظائع التي أرتكبتها ثم إظهار بربرية ووحشية الجنود للفرنسيين حيث ' أخذوا ينبشون أجنث من تحت الأطلال والخرائب، ويجردونها من الحلى والأشياء الثمينة .. ثم يطرحونها فوق الأنقاض صورة للهول والفظاعة ..' ، ثم إعلان كليبر بأنه أعطى الأمان الوافى الشافي لجميع المصريين وإبلاغ أعضاء الديوان المخصوص بأنه قرر حقن الدماء وتأمين الأرواح وضمان السلام ، ثم يبين الكورس كيفية نقض الجنرال عهد الأمان ...

الكورس : وفي يوم ٢ مايو ١٨٠٠ نقد الجنرال كليبر إعلان الأمان وأصدر إعلاناً بأن يدفع المصريون متضامنين ثمناً لدمائهم مبلغ اثني عشر مليون فرنك ، وأن يدفع السيد محمد أبو الاقوال العدايات وحده غرامه قدرها ثمانمائة ألف فرنك ، وأن يصانر مال منائر زعماء الثورة الذين غادروا البلاد ..^(١١٢)

ومن خلال هذه الخلفية الدرامية تتضح معالم شخصية " كليبر " كطاغية لا أمان له، وتتضح أيضاً بربرية ووحشية جنود فرنسا المحتلين ، وكذلك تتضح صورة جهاد العلماء والأشراف من خلال قراوات " كليبر" بإلزامهم بدفع غرامات طائلة، ومن خلال قراره بمصادرة أموال زعماء الثورة الذين غادرو البلاد ... وعلى هذا فإن أبعاد الصراع تتضح مباشرة ... للصراع بين المحتل وبين الشعب المغلوب على أمره يسانده علماء الأهر والأشراف ... وتبدو ملامح القضية واضحة ، اغتصاب أرض وتكوير بشعب وقهر وإذلال بدون أى وجه حق.. العمل إذن يتناول قضية سياسية ... والخلفية الدرامية

السابقة ترسم ملامح الصراع و ملامح الشخص . على الفور ينطلق المنادون في أحصاء القاهرة تحت حماية الجنود الفرنسيين يملنون قرارات كليب السابقة ، ومباشرة ينتقل الكاتب إلى غرفة بدار متواضعة حيث يجتمع فيها مصباح ومحمد وعلي وهم مجاورون بالأحرار ومن المجاهدين ، يطرق الباب ف يدخل سعد وهو من المجاورين المجاهدين أيضاً .

سعد : مولانا المداكات محاصر في بيته . لا سبيل إليه ..

مصباح : و الآخرون ؟

سعد : الذى فر إلى الشام ، والذى استشهد ، والذى اختفى ..

محمد : رحمة الله على الجميع .

علي : والعمل ؟

محمد : " ما العمل ؟ " .. " سؤال تطوف به القاهرة لنجد من زعمائنا من يجيب عنه .. ولأحد الآن ..

مصباح : سيبي السؤال معلقا إلى حين .

علي : ولكننا لم نمت .. نحن غير محاصرين ، غير مراقبين .. بعد . والسؤال سؤالنا .

أيمكن أن تكون إجابة غير الجهاد ؟

مصباح : كل رجل كان يعرف ما يجب عمله وهو وقف خلف المتراس شاكى السلاح . هذا أمره بسيط . أما الآن فجدت أوضاع معقده لا يمكن أن يفتيننا فيها غير زعمائنا . وعلى ذلك فلننتظر ^(١٢)

والحوار السابق بين المجاهدين يعكس حيرتهم بعد اعتقال زعمائهم ، واختلافهم حول طريقة الجهاد ومواصلته في ظل غياب الزعماء وتحديد إقاماتهم ، فبينما يرى علي مواصلة الجهاد يرى مصباح الانتظار والتروى .. وهنا يتضح الانتظار كحل مؤقت لحين تنظيم الصفوف من جديد ، ومن خلال الحوار السابق يبدو الانتظار و منذ البداية كعامل مؤثر في دفع الحدث إلى الأسفل أو توقيه .. يتضح ذلك أكثر عندما يواصلون حديثهم مناقشين جدوى الانتظار من عدمه .

سعد : والفرنسيين .. أينظرون ؟ يقتحمون البيوت وينزعون جلابب الرجل من فوق ظهره لوجلدوه ..

محمد : الفرنسيين عينوا شفا حياة الناس .. للسلام . لمن الحكمة الآن أن ننقض هذا السلام ؟

على : لم يكن السلام هو ما استشهد من أجله الأخوة .. بل العدل ..

محمد : العدل سبيله واضح ، ولكن لابد من التفكير في الثمن .. هذه هي السياسة . فما أسهل أن نطلق النار على الجاني أو الحرص .. رصاصة قد تصيب أحدهم في غير مقتل ويعلق بعدها أحسن عشرة رجال في الحى على المشانق. أمن الحكمة أن ندفع مثل هذا الثمن في مقابل لاشيء ؟ وإذا تحركنا بمجرد الغضب الأعمى .. ألا يمكن أن نغير علينا قلوب الناس ؟

مصباح : نعم .. لابد من انتظار الإجابة عن أسئلتنا .

محمد : العدل أم السلام ؟ اختيار لو تجرد من ظروفه كان واضحاً . العدل مطلبنا ، والسلام مطلبهم وسيرحسون عليه لأنهم فازوا بكل شيء ويريدون أن ينعموا بما فازوا به.. ولكن لما ما يقرب مطلبنا اليوم أن تستأنف جماعتنا الصغيرة الحرب بغض النظر عن رأى زعمائنا؟ تكلم ياشيخ مصباح . أنت كبيرنا . أجب !

مصباح : سؤال أكبر منى .. سننتظر الإجابة ، وإن طال الانتظار .^(١١٧)

تتضح حيرة الشباب المجاهد بين أمرين : مواصلة الجهاد أم الانتظار ، كما تتضح أبعاد القضية الرئيسية في العمل للعدل والسبيل التي تحققه في ظل دهايلز السياسة ، ومفهوم العدل بالصورة المطروحة هو البعد الرئيس للقضية المطروحة في العمل ، فليس من العدل أن يشنق عشرة رجال - من أحسن رجال الحى - في مقابل جندي أو جاني قد لاتصبه الرصاصة، فإن يؤدي الجهاد المملع إلى تحقيق العدل بقدر ما يؤدي إلى المزيد من الظلم !! وعلى الرغم من أن العدل والسلام قرينان - فإذا تحقق العدل عم السلام - بيد أن الظروف المحيطة جعلت منهما ضدين!! لذا فالاختيار بينهما صعب .

وهنا تبدو منطقية مصباح في طرح الانتظار - وإن طال - حلاً . يتفق المجتمعون على عدم جدوى العنف في الوقت الحاضر لحين الالتقاء بزعمائهم من جديد وحتى يتحقق ذلك يستخدمون سلاحاً يتمثل في " بث الروح في الناس وإفقاد المنكوبين . وتحطيم روح الفرنسيين بالمشورات ، وحماية مولانا السادات بقدر ما نطبق " . وعلى الفور ينتقل ألفريد إلى الجانب الآخر حيث جموع الفرنسيين من رجال ونساء ومدنيين وعسكريين يشربون الخمر في حفل راقص ينتظرون فاتح مصر الجنرال كليبر - كما أطلقوا عليه - الذى يأتي إلى الحفل ويتطرق الحديث بينه وبين قواده حول سياسته في مصر والتي تقوم على الإذلال.

الكولونيل : لاحتاج رجالنا لمن يحتمهم على القسوة . ولكن سؤالا يشغلنا ياسيدى القائد .
أيمالك السادات ثمانمائة ألف فرنك ؟ أيمالك الواحد منهم أن يدفع الفرامة
المفروضة على حرقة ، والفرامة المفروضة على سكنه ودكانه ، والفرامة
المفروضة على شخصه كلها ؟

جبلان : أيمكن بالقسوة أن يدفع رجل ما لايمالك ؟

كليير : لا أريده أن يدفع أريده أن يرقع ! سيضرب ويهان ويمرغ في التراب .. ولن
يفى بالفرامة أبداً . سيبيع كل ما يملك - هذا إن وجد مشترى - حتى لايبقى له
إلا زوجته فيطرحها في مزاد بين جنودي ، وإن يفى بالفرامة أبداً . وبمنذ
نشترى أنقاض بيته بالثمن الذى نراه .. لننتفع بحجارته في بناء وترميم القلاع .
سنجعله يشهد بعينه بيته يقطع من الأسس ، وإن يفى بالفرامة أبداً . فليبيع بعد
ذلك روحه للشيطان أو للسلطان .. كليير ! أنا سأشتريه جسداً وروحاً بم عشرة
فرنكات ، وإن يفى بالفرامة أبداً (١٤٨) .

وعلى هذا تكون أبعاد الصراع في العمل واضحة المعالم والقضية المطروحة تبدوا
أكثر وضوحاً حيث من يطلبون السلام يقومون بالمزيد من القهر والإذلال ويمكن ملاحظة
الانتظار كبعد من أبعاد الحوار السابق حيث كليير ينتظر إذلال الشيخ السادات لأنه كان
يساند الثوار ، والشيخ السادات يمثل رمزا من رموز الجهاد وهو العالم الأهرى الذى
يحترم للشعب ويقدره ومن ثم فإن إذلاله هو إذلال للشعب . وفي خلفية المشهد السابق
مباشرة يبدو سليمان الحلبي في حلب وهذا الانتقال المفاجئ من القاهرة إلى حلب على
نفس مستوى خشبة المسرح له دلالاته الدرامية ، فالكاكتب ينقل الملقى إلى طرف الصراع
الأخر بعد أن ألقى الضوء على الطرف الأول وكيفية تكثيره وهذا يدل على وعى الكاتب
بحرفية المسرح من ناحية وعلى تمكنه من أنواقه الدرامية من ناحية أخرى . يرى سليمان
الحلبى الشاب - في العشرين من عمره - ممسكاً بفرع شجرة في موقف تصدى وقد
أشهر فرع للشجرة كالسيف بيمينه ..

سليمان : إن كان اسمك ريتشارد وأنت قلب الامد كما سموك ، فاعلم بأنى أنا صلاح
الدين . ولاعتقد يامالك الانجليز بأن أرض المسيح عليه السلام قد باركت روحك
أو اكسبتك حصانة ما . إتى أقول لك ، يا أيها الطامع فى حصاد ما بذرنا من

الزيتون الاخضر . مكاتك! الويل لك! ان كنت أتيتنا حاجاً كما زعموك فالق سلاح ، وتقدم في سلام . وإن كنت أتيتنا غازياً كما يبدو من ركبائك فتقدم وحذك إلى صلاح الدين، ونزلني رجلاً لرجل وسيفاً لسيف وأحقن دماء رجالك وتابعيك .. (يدخل صديقه محمود شاهراً فرع شجرة مثله ويندفع إليه) .

محمود : قبلت منازلك يا أمير .. إلى ! ..

سليمان : عني . عني . جرحتني !

محمود : (ساخراً منه) ما أضعفك وما أهون قوتك ! لو كانت ذراعك قوية كطلاقة لسناك ، لكان لك شأن في التاريخ .

سليمان : (يتوسط المشهد) سيكون لى ، مادام اسمى : سليمان الحلبي ! (١٩٩)

ومن خلال " منولوج سليمان " ثم من خلال الحوار بينه وبين صديقه "محمود" تبدو أولى ملامح البطل .. فهو فتى حالم وشجاع، عزيز النفس ذو كبرياء وشمم يعنى ما يقول إنه [يقف على الأرض ولكن أحلامه تسطح إلى غنان السماء ... إنه ليس سانجاً على أى حال .. فيعتقد أن كليبر جاء حاجاً ، فهو كما يصوره سليمان بخياله جاء غازياً وطامعاً في حصاد الأرض أى جاء مستعمراً .. ومن أجل هذا فهو يدعو للزوال .. ويتصور نفسه صلاح الدين في مواجهة ريتشارد] (٢٠٠) .

ويتضح أيضاً من المنولوج السابق ثم الحوار أول دوافع سليمان لمواجهة كليبر، وهى دوافع قومية وطنية ودينية بحكم النشأة وبالمقارنة بين هذا المشهد والمشهد السابق يمكن الموازنة بين أحلام كليبر وأحلام سليمان وأول هذه الأحلام مواجهة الظلم بالقوة من قبل سليمان وإخضاع المصريين وركوعهم وإذلالهم من قبل كليبر .. وعلى هذا تتضح أبعاد الصراع وأطرافه تماماً ويمكن ملاحظة الانتظار عند كليهما فى المشهدين السابقين ، فهو بمثابة الضوء الذي يكتشف عن طرفى الصراع ويراز ملامحهما الفكرية ، إضافة إلى كشفه لطبيعة هذا الصراع .. تزداد الرؤية وضوحاً بعد ذلك مباشرة فى أربعة مشاهد متداخله أيضاً حيث ينتقل الكاتب وبسرعة بين حظة الرقص حيث كليبر يتوعد ويهدد " شيء واحد أعرفه أنا بالتأكيد : ابق عدوك تحت قدميك تأمنه " وبين سليمان الذى يقرر الذهاب إلى مصر لاستئناف دراسته بالأزهر ويفهم من حوارهم مع أمه أن أباه فى محنة وقد لا يوافق على السفر، ثم نقلة أخرى إلى كليبر يتهدد ويتوعد بإذلال المصريين، ثم نقلة

مريعة إلى سليمان مع صديقه محمود عشية سفره إلى القاهرة بعد أن وافق أبوه. يحكى سليمان لصديقه محمود عن حلم رآه في المنام - فى أثناء الحكاية يجمد المشهد الأمامى "مشهد كليبر فى حفلة الرقص" وينزل سليمان يتجول بينهم وهو يحكى عن قضية كبرى يحكم فيها ..

سليمان : رأيت فى منامى أتى أنزل درجا خفيا (ينزل إلى المشهد الأمامى الذى جمده) فى قاعة لم أر فى حياتى أبهى منها وقف رجال ونساء كثيرون فى أزواء غريبة .. أثرياء ! ما أجملهم ! (يجوس فى قاعة الرقص كالمسحور وخلفه محمود يتلفت كمن يتصور) اثرياء المعلقة .. الساجيد المسخية .. والزينات .. أبهى من قصر السلطان نفسه ..

محمود : وأنت ؟ أكنت القاضى أم المتهم ؟

سليمان : القاضى . وأمامى المتهم طويل عريض المنكبين يقف وسط سجنائه الكثيرين ، وله هيئة . من نظلته ؟ خمن ؟

محمود : باشا أو ملوك ؟

سليمان : كليبر .. بلحمه ودمه .

محمود : المتهم ؟! (يضحك) وحكمت عليه ؟

سليمان : شهر على عينيه ، عينا قائد رجال .. مفتوحتان جاسرتان . ولكنى قرأت فيهما بوضوح إقرار بالذنب .

محمود : أى ذنب ؟ ما كان ذنبه ؟

سليمان : وأمام كل هؤلاء الرجال والنساء فى ملابس الأفراح الفاخرة والشاذة .. حكمت عليه .

محمود : بالسجن ؟ بالإعدام ؟

سليمان : أى سجن يسمه ، وأى مشنقة تحمله ؟ !

محمود : بماذا حكمت عليه ؟

سليمان : بأن ييكى ..

محمود : (يضحك) انت لم تر كليبر فى حياتك . كيف عرفت أنه هو ؟

سليمان : كان حلما . (يصعد المشهد الخلفى ووراءه محمود) .

محمود : ويكى ؟

سليمان : بل صحوت (الآن فى المشهد الخلفى تمارأ)

محمود : جننت يا سليمان . ان تصبح قاضياً . أنا ، عرف ماذا ستكون . ستكون مسهرجاً فى الموالد ..

سليمان : سأحلم كما أشاء ، وأصبح كما تحملنى الريح للطلقه .. أكون ما أكون . غداً
السفر يا مقاهى حى الحسين ويابانعى العرفسوس فى حر الصيف ويسا ندامى
القهوة فى أروقه الجامع ..وياكتبى . (١٥١)

ووقه أمام الحوار المابق بل إن شئت الدقه أمام حلم سليمان وأمام الواقع فمى أن
يمكن من خلالها رصد ظاهرة الانتظار فى العمل ودخولها فى النسيج الدرامى ككل ،
وكما يمكن ملاحظه دورها البارز فى الكشف عن الصراع تماماً وتوضيح أبعاد القضية
المطروحة عن طريق الموازنة بين انتظار كليبر وانتظار سليمان ، كما يمكن أيضاً
تحديد مفهوم العدل من وجهة نظر سليمان - من خلال الحلم - وإن كان لم ينطبق به
صرامة غير أنه يقتض من خلال الموازنة بين الانتظرين .. فالعدل الكامل من قتل يقتل ،
وكذلك من أذل يذل !!، وهنا يمكن أن يدخل حلم سليمان فى دائرة الممكن عكس انتظار
الوزير سالم الذى يدخل فى دائرة المستحيل 'كليب حياً' !!، كما يمكن أيضاً ملاحظة تمكن
الكتيب من أدواته الدرامية من خلال تدخل المشاهد، والفصل بين الحلم والواقع، إضافة
إلى توجيهاته التى تتم عن وعى بحرفية المسرح .

سليمان الحلبي إذن صاحب قضية وطنية قومية ، باحث عن العدل ، طالب
للعلم، عاشق للقاهرة عارف لأحيائها الشعبية .. يربطه بالأزهر حنين جارف وهذه أهم
ملاح البطل .

يوصل سليمان رحلته إلى القاهرة لتحقيق حلمه ، وفى الطريق عند مداخل القاهرة
يستوقفه المسكر الفرنسية ويمنعونه من الدخول .. لأن معه سكيناً ، يحاول سليمان
أقناعهم بأنه طالب علم وأن هذه السكين لشحن القلم ، ويتفتش ملابسه يعثرون على أربعة
عشر قرشاً !! هى كل ما يملك - وهذا فى حد ذاته كافياً لدفع التهمة التاريخية التى
ألصقت بالحلبى .. أنه قاتل مأجور - يبعده الجنود تماماً عن طريقهم . فيلتقى بـ " سعد "
وهو أحد المجاهدين الذى يخبره بأن هناك منافذ أخرى للدخول إلى القاهرة عن طريق

الصحرَاء. يتبعه سليمان ، وفى طريقهما يلتقيان بفتاة تبكى شاكية من احتيال أبيها عليها ومماطلته فى إعطائها حقها من ميراث أمها .. ينصحه سعد بعدم التدخل فى الأمر .. ولكن سليمان يصر على مقابلة أبيها وإقناعه بكتابة " حجة " تثبت حقوق الفتاة .. سعد يكرر النصيح بعدم التدخل لأن الطريق غير مأمون وقد تكون خدعه من اللصوص .. ولاسيما وأن معه أمانة.. تحدث المواجهة بين سليمان ووالد الفتاة " حداية الأعرج " شيخ المنسر اللص الكبير قاطع الطريق وكان قد استوقف بعض الفلاحين لإذلالهم واغتصاب أموالهم بالقوة .. يحاول اغتصاب ما مع سعد من نقود .. فيخبره بأنها أموال تجمع لفدية الشيخ السادات .. يعرض حداية " ما معه من أموال فى سبيل فدية الشيخ !!

سليمان : لاتأخذ يا سعد .. مال حرام ..

سعد : لا أريد مالاً .. أريد صاحبي ..

البنت : ومن يحسب نصيبى ؟ (تضرب أباه) سرقته ! سرقته !

اللس الرابع : (ممسكا بالفلاح الثانى) أذهب غافلى يا معلم واتنس فيمن تفتشهم ..

حداية : المشتقة ! و لا تعطلى وأنا أصعل ..

سليمان : إياك أن تقتله ..

سعد : أنا مستعجل . إما أن تجى لو أتركك .

الفلاح الأول : أخرجنا وحياة السادات ..

سعد : يرحمكم الله .

سليمان : أما أنا فلن أبرح .. اذهب أنت يا سعد . (١٠٢)

هذا الموقف كان فى خدمة القضية المطروحة وجاء استكمالاً لملاحق سليمان ، فالوقوف بجانب الفتاة دون أن يعرفها وضد من ؟ ضد أبيها !! حداية شيخ المنسر ثم دفاعه المسميت - وهو ضعيف البنية - من أجل الفلاحين المظلومين ما هو إلا من أجل تحقيق العدل ورفع الظلم عن المظلومين ، كذلك استخدم الكاتب هذا الموقف من أجل تعميق القهر وإظهار انتظار المصريين للخلاص على المستوى الخارجى (الاستعمار) وعلى المستوى الداخلى (حداية واللصوص) يؤكد ذلك ما ورد على لسان الكورس فى نهاية هذا المشهد الذى يمثل نهاية الفصل الأول .

الكورس : إذا كان لغزو بالسلاح يخلق للغزاة حقاً من العدم ، فإن المناسر يحق لها ما تقتضيه من مال فى الطريق . (١٠٣)

وطرح القضية بهذه الصورة لا يخرج بشكل أو بآخر عن أحد مفاهيم المعدل فى ظل الاستسلام للظلم - إن صح التعبير . إن ألفريد فرج بهذا الموقف يؤكد رؤية مارجورى بلتون حول المسرحية التاريخية وحول الكاتب المسرحى الذى يكتب هذا اللون من المسرحيات حيث يرى أن هذا الكاتب مطالب بإختيار الحوادث ذات الأهمية الكبيرة من الناحية المسرحية ، ثم القيام بربط هذه الحوادث ربطاً مقنعاً حتى لا تكون المسرحية أقرب إلى سجل إخبارى منها إلى مسرحية بالمعنى المفهوم لهذه الكلمة [(١٥٤)]

يبدأ الفصل الثاثنى بحوار بين سعد وعلى - أثناء تعليقهم للمنشورات المعادية للفرنسيين - حول الجهاد بالكلمة ومدى جدواه ، فبينما يرى سعد أن هذه المرحلة تحتاج إلى الكلمة يرى على أن البندقيّة والمتراس أكثر تأثيراً ، ينتهى الموقف بالقبض على 'طى' وعلى الفور تبدأ محاكمته وهى محاكمة غير عادلة ، ليس لها من القضاء سوى الشكل فقط لكن المضمون هو تعذيب المتهم حتى يعترف على زملاته ، ثم يتخذ الفرنسيون من هذا الاعتراف ذريعة لشنق عشرة رجال على باب زويلة ترهيباً وتخويفاً !! وتنتهى عملية التعذيب بموت طى دون أن ينطق بكلمة .

كليب : أضاع الفرصة وغد جاهل .. من قتله سيعقد له المجلس العسكرى أيا كان ، ولن يعوضنى ذلك خسارتى أبداً . (١٥٥)

موت على أثناء التعذيب دون اعتراف كان سبباً فى عرقلة مسيرة انتظار كليب - إن صح التعبير . على الفور ينتقل ألفريد إلى الجانب الآخر من أطراف الصراع ، حيث سليمان فى الأزهر بين زملاته منقبض النفس يماله زملاؤه عن سبب حزنه وفتقابه فلا يجيبهم إلا بعد أن يقسموا على المصحف ألا يتفوهوا بكلمة مما يقول ...

سليمان : سأقتل سارى عسكر الفرنسيين جنرال كليب .

أحمد : ويلك !

عبد الله : أتعرف ما تقول ؟

محمد : سليمان !

سليمان : صه .. ماذا أسمع !

أحمد : (مضطرب جداً) كان هنا أحد ينصت ؟ !

عبد الله : فشقوا الناحية !

محمد : ماذا تسمع ؟

سليمان : (يتنهّد) كان صوت ملك عابر ، قال " آمين ! "

أحمد : سأمنعك بالقوة من ترديد مثل هذا الكلام . أتريد أن تقتلنا بلا ثمن ؟!

عبدالله : تريد أن تهجم الجامع على رعوننا .. ساكون أول من يسمي في طردك . (١٥٦)

والحوار السابق يعكس إيمان بقضيته .. فهو ماضٍ في طريقه إلى نهايته عن وعي

كامل وبكامل إرادته وهي سمة من سمات البطل التراجيدي . يتظاهر سليمان بالتراجع

خوفاً من أن يحدث كل من (أحمد وعبدالله) بيمينهما لأنه لايعرفهما حسب المعرفة ،

وعندما ينفرد بصديقه محمد يؤثر معه القضية من جديد .. بعد أن تحولت القاهرة إلى

مدنية خربة .

محمد : بعد قليل تنفتح زهورنا ..

سليمان : شهر الربيع ولأزهور .

محمد : الحياة تلد الحياة ياسليمان .

سليمان : وأنت يا محمد .. عرفتك دائماً قوى الجهاد ، ولك أصدقاء .. لست مثل عبدالله

وأحمد .. أنت تختلف .. أين أصدقاؤك ؟

محمد : لاأنتعجل كل شيء .. انتظر ..

سليمان : تنتظرون ! .. أي شيء تنتظرون ؟

محمد : الأثرى للناس كلها في ثياب الحداد ؟

سليمان : وما معنى ذلك ؟

محمد : معناه أن في كل بيت قتيلاً ذكراً لم تبرد بعد .. لابد أن يخلع الناس ثياب الحداد

أولاً .

سليمان : أهذا ما تنتظرونه ؟

محمد : نعم بالضبط .. المكينة بعد الحرب لقد منح هؤلاء الناس أمان

الحياة ، وليس من الشرف أن نعان الحرب الآن ولم يلقطوا أنفاسهم بعد .

سليمان : أهذا ما يقول به المجاهدون الأبطال والشيوخ الأجلاء ؟!

محمد : لاأتمنح من المجاهدين ياسليمان .

سليمان: تضمنون بالحياة ؟!

محمد : بحياة الناس .. ألا نفهم ؟

سليمان : أهذه حياة .. التي يحياها للناس ؟

محمد : الحياة خير في كل وقت .

سليمان : لا .. فمن الحياة ما يفضل الموت . (٥٧)

من الحوار السابق ، يمكن ملاحظة الانتظار ، والانتظار هنا انتظاران الأول :
انتظار سليمان تحقيق هدفه الأسمى وهو قتل كبير ، ولذا فهو يتخذ كل خطوة إيجابية
تجاهه إيماناً بأن ذلك سيحقق للعدل الكامل الذي ينشده .

أما الانتظار الثاني فهو انتظار المجاهدين من طلاب الأهر حيث يرون أن الوقت
غير ملائم للمواجهة وأن أى مواجهة سيكون ثمنها باهظاً ، وسيكون الناس هم الخاسرون
في النهاية لأن المعركة غير متكافئة وهذا مايرى سليمان فيه نوعاً من الذلة والمهانة .
وكلا الانتظرين يسهم في دفع الصراع إلى الأمام بجميع شكوله .. يلتقى سليمان مرة
أخرى بحدادية الأعرج شيخ المنصر وابنته ولكن هذه المرة في قلب القاهرة ، يهم سليمان
بالمطالبة بحق الفتاة في ميراث أمها مرة أخرى، تحدث مشادة بين سليمان وبين حدادية
الأعرج على إثرها تصادر أموال حدادية ويتم القبض عليه ويأخذ سليمان الفتاة لتصبح
عبئاً جديداً عليه يحاول البحث عن مكان يأويها فيه فلم يجد إلا منزل الشيخ الشرقاوى
الذى يرتاب في أمر سليمان والفتاة .

لشرقاوى : ألا تعرف اسمها أنت ؟ اختك تقول ..

سليمان : نحن أولاد عرب .

لشرقاوى : (يرتاب) فى الأمر شيء . قل الصدق .. لأى غرض جئت بيتى ؟

سليمان : (متخفزا) سؤال لم يكن ليسأله مولاي السادات .

لشرقاوى : (بحدة) اسكت! ولا تطلق اسم السادات وهو فى محنته .

سليمان : (يصيح) ولين هو ؟ أين السادات يامولانا ؟

لشرقاوى : فى القلعة .. لو فى أى سجن أنت أولى به .

محمد : سليمان .. أنت سيء التصرف .. فى بيت مولانا لا يصح ..

سليمان : (مقاطعاً) وفى أى بيت لا يصح إلا الصحيح .. وهو أن يكون القانون جسماً
للمدلة، والمحكمة اسماً لها .

الشرقاوى : كان أولى بك أن تعرف اسما لاختك أولاً .

سليمان : (فى قمة انفعاله) عرفت أقل مما يكتفى .. وجهلت أكثر مما أطيق .

الشرقاوى : حسنت إنه مشاغب ومجنون .. اخرجوا ! (١٥٨)

وهذا الموقف بين سليمان والشرقاوى يعكس حيرة سليمان بين ما يكون وبين ما يجب أن يكون . إن اختيار منزل الشرقاوى بالذات لم يكن أجل إيواء الفتاة بقدر ما كان محاولة من محاولات سليمان فى البحث عن مفهوم محدد للعدالة وهذا ما سوف تؤكده الأحداث التالية فى العمل حيث تهرب الفتاة وتسقط فى يد الجنود الفرنسيين على مرمى ومسمع من سليمان وصديقه ولايستطيع أن يفعل لها شيئاً ، ولعل فى هذا الحوار بين سليمان والكورس ما يكتشف عن ذلك .

الكورس : لا تغضب أدخلت بيت الشرقاوى بقلب غير مبرور عليه الشفقة بالبنت ؟
أم بولزع مريد عليه الشك فى مسألة ؟ أم بولزع التعاطف والكبرياء ؟

سليمان : الكبرياء ؟ ربما

الكورس : انتتمطش للحق والغضب ؟

سليمان : (يتراجع) لعل الشك هو الذى

الكورس : أثبتت عن الحقيقة ؟ .. أنت إذن تبحث عن الالم .

سليمان : الحق ؟ والالم ؟ لا .. بل كان حافزى الشفقة .

الكورس : تخاف عليها من القسود ؟

سليمان : هذا هو السبب ، فقد رثيت لها .

الكورس : الجراء يجمال بالرائاء ، وينبل بالشك .. ويعظم بالكبرياء .

سليمان : ومع ذلك لا أريد إلا إشفاء النفس ..

الكورس : مستغنى بإذن الله .. مهما كان يتناكب من صداع أو غثيان أو ذهول .. شغلوك أن تقرأ ذات نفسك بفطنة (١٥٩).

ولعل فى الحوار السابق بين سليمان وبين الكورس ما يشير إلى حيرة سليمان وقلقه المرتبطين بانتظاره يمضى سليمان فى تجواله الخطر ، يوزقه مصير الفتاة التى أوقعها فى يد الفرنسيين ، فيشعر بالذنب ولايجد إلا الشيخ عبد القادر حتى يجيب عن سؤاله .. هل ما فعله هو العدل ؟ حاول إنقاذ الفتاة من يد أبيها اللص قاطع الطريق فكانت النتيجة أنها وقعت فى يد الفرنسيين !!

سليمان : عذمتها أباهما الذي يكفل لها العيش ، ودفعتها بذلك للنسق .

عبد القادر : أهنته بيديك ؟

سليمان : سلمته للفرنميس .

عبد القادر : لعل سبباً صحيحاً دفعك .

سليمان : رأيته يقطع الطريق ويسلب وينصب مشنقة .

عبد القادر : سلمته للقانون إذن .

سليمان : القانون سيدينه ولن يحمي ابنته .

عبد القادر : سنقنع بنصف العدالة .

سليمان : نصف العدالة أنكى من الظلم !

عبد القادر : وإذن ؟ أكان يجب عليك أن ندع السارق يسرق لتتجو البنت ؟ !

سليمان : أهدرنا النصف الأول لنحقق النصف الثاني فعدنا إلى الظلم (١٦٠) .

أى حيرة هذه ؟ وأى قلق ؟ و أى توتر يعيشه سليمان ؟! سليمان يطلب العدل

الكامل ، وإجابة الشيخ لا تحقق إلا نصف العدالة .. نصف الإجابة هنا عن السؤال سليمان

تأتى من خلال انتظاره من يفنيه بأن مقتل كليبر سوف يحقق العدل الكامل ، والإجابة

الناقصة [حيلة من حيل الإغراب التى يتميز بها أسلوب ألفريد فرج ... وهى حيلة ترمى

إلى استفزاز فكر المتفجع وجذبه بقوة للاشتراك بوعى فى مناقشة القضايا الهامة ... حتى

يقف منهما موقفاً إيجابياً] (١٦١)

سليمان : الآن أبحث عن العدل .

عبد القادر : انظر فى السماء لترى .

سليمان : الشمس مطاعة ، ومع ذلك ففي الأرض سلطة لا تحق لها الولاية ، تصدر

أحكاماً بلا سند شرعى ، فى حين أنه لا عدل إلا بمسد من الشرع . ولا يقوم

الشرع إلا بالسلطة . فأين من يفتينى فى ذلك ؟

عبد القادر : المفتى فى مجامة .

سليمان : لا يقتى بالجهاد .

عبد القادر : ولكنة قادر على الفتوى فى قضية لص قطع الطريق . وابنته

سليمان : أفنى في مسأله وتخرج في مسألة فتواه باطله حياة بنت في مقابل القصاص من لص نصف العدالة هكذا تهر العداة ثمناً للعدالة ، والشرع ثمناً للشرع وكرياء الناس ثمناً لحياتهم ، وماأذن الأهر الشريف ثمناً للجهاد في سبيل الحق .. وأنا في هذه الدوامة الدائرة يامولاي سلمت لصاً للشرطة فسقطت بنت في هوة الفسق أجرني ! (١٦٢)

حيرة سليمان وانتظاره تحقيق العدل يجملائه يخرج بحدود القضية من الخاص إلى العام ثم الأعم – إن صح التعبير – فتحول القضية إلى قضية إنسانية.. والانتظار يمكن ملاحظته في الحوار السابق ، كما يمكن إبراز دوره في تحريك الصراع داخل الشخصية وفي طرح القضية بهذه الصورة الأمر الذي دفع أحد النقاد إلى وصف المسرحية بأنها [مسرحية مشكله لا تراجيديا] (١٦٣)

عبدالقادر : لا ملاذ لك إلا في الكتاب الكريم .

سليمان : الكتاب من القاتون وهو واضح ، ولكن القضية معقدة .
عبدالقادر : لم تقع بنصف العدل ولارضيت له بالثمن. وتضرب في الفراغ . ولكن اعلم أنه مادامت القضية عندك غير واضحة لايصح لك الفصل فيها . لاحكم الإبناء على برهان .

سليمان : ها هي القضية أعرضها عليك . أما عن البرهان ... فاني أنا البرهان (١٦٤)
يهيم سليمان تشقيه القضية وهو يبحث عن اليقين ، ففي المعرفة الكاملة شفاء له، وهي طريقه للعدالة الكاملة . يخصص ألفريد مساحة كبيرة من الفصل الثالث لإظهار التطور الذي طرأ على شخصية سليمان في رحلة البحث – وفي ظل الانتظار – فيلتقي مرة بصائع الافعة ، فيأخذ منه كل الافعة ويرتديها وينقص أنوار أصحابها ، ولعل ذلك يدل على مهارته في التخفي تمهيداً لعملية قتل كليبر الذي ملازال يتهب في خيرات البلاد ويرسلها إلى فرنسا في صورة نقود ذهبية تملأ آلاف الصناديق.. ويذهب إلى بيت الشيخ السادات ويسأل زوجته عن أحواله وكيفية اعتقاله، ويلتقي بالقناة وقد ضاعت تماماً ولكنه لا يستطيع إكمال حديثه معها خوفاً من الوقوع في يد الفرنسيين، ثم يخبره زملاؤه بقرار إبعاده عن الأهر ولعل أهم ما في هذا الفصل – الثالث – هذا المنولوج بين سليمان ونفسه والذي يعبر فيه عن مكونات ذاته .

سليمان : هذا مكان مرتفع ، خرب جداً . أستطيع أن أرى منه القاهرة كلها . ياه! ما اعظمها وما اتعسها! وطني ومنبت أفكارى وآمالى والقلب النابض لأولاد العرب . على أتى كرهتك يا قاهرة . وغثيت منك . لم يعد يعنينى أمرك ! بضعة كتب أحببتها ذات يوم هنا ثم تقوضت حروفها فى أنقاضك ! الحروف تقول : " الحق أغلب ! " بينما يتمرغ الحق فى ترابك . ويتعفن فى تلال القمامة من حولك! .. وتستكثرين الثمن ! إن كان يتعين على بعضك أن يكون ثمناً لبعضك . فمن النذلة أن تشتري الحياة بالشرف ولا تشتري الشرف بالحياة! الرحمة! فإنى مع ذلك غير متأكد . أين اليقين؟ لعلنى أنطق بلسانى بينما أليس هو الذى يتكلم فى فمى !! (١٦٥).

تبدو الحيرة ويبدو القلق والانتظار من خلال العنولوج السابق ، كما أنه أيضاً يبدو ويرى الصراع الداخلى للشخصية التى أصبح الاغتراب ملمحاً بارزاً فى تكوينها بسبب كل ما يدور حولها . ينتهى الفصل الثالث بحداية الأعرج وقد أصبح جابيا للضرائب بأمر من قادة الحملة .. ولعل ألفريد هنا يربط بين اللص قاطع الطريق والمستعمر فى معنى واحد.. وبذلك تكون كل أبعاد القضية قد اتضحت تماماً تمهيداً لخلص سليمان من حيرته .

فى الفصل الرابع يلتقى سليمان بالفتاة ولكنه هذه المرة ينجح فى إقناعها بقبول الحديث معه ، وبعد حوار طويل معها يعرف أن أباهما لم يعد ولكن أصبح جابياً للضرائب ، فيتمرح صدره لأنه لم يملحه إلى مشنقة فرنسية !! وبهذا يكون الإجراء الباطل قد أبطل وهنا تستقيم العدالة من وجهة نظره .

سليمان : إذن .. فلم أسلحه لمشنقة فرنسية . وعلى ذلك بطل الإجراء الباطل واستقامت العدالة .

البنت : استقامت العدالة ؟ ليتبين لص جابياً للمال !؟

سليمان : نعم .. فأنت لاتفهمين .

البنت : تسليم لص للمجنون ظلم .. وتعيينه جابياً عدل ؟ أنت مجنون !

سليمان : نعم .. وأه مما به ! فتسليم اللص للمحكمة الفرنسية إجراء باطل ، ليطبل به الحكم الصحيح .. ولكن تعيينه جابياً إجراء ظالم يبرز الحكم الصحيح على

الجريمة الأصلية وهى جريمة الاستعمار . لم يفهم ذلك شيخنا عبد القادر ، ولو علم أن أبك عين جالياً لفهم أما أنا فلم أفعل شيئاً أكثر من أنى تحققت . (١٦٦)
يطلب سليمان من الفتاة أن تبقى فى منزل الشيخ السادات طالباً منها الانتظار وربما يعود أو لا يعود (إذا لم أعد بحجة صحيحة تثبت الحقوق لأصحابها .. فاصنمى بنفسك ما تشائين) وهناك فى بيت السادات يجد عكس ما رآه فى بيت الشرفاوى ... [ليس فى بيت السادات من يصل ضيفاً ما هو فيه ومن يكون .. واعلم أن بيت السادات فى عز صاحبه هو بيته فى محنته .. اذهب بسلام وعد فى سلام . ستجدها فى انتظارك] (١٦٧) هذا ما قلته زوجة السادات لسليمان ، فأيد ذلك فكرته عن استقامة ميزان العدل المقلوب !!

سليمان يترقب ويترصد كليبر فى كل حركته وسكانته منتظراً اللحظة الملائمة ، ومن خلال .. منولوجات طويلة يعقد فيها سليمان مقارنة بين نفسه وبين كليبر فكلاهما غريبان عن هذا البلد ومع ذلك فإن كليبر يتحكم فى كل شيء .. حتى أعيان البلاد يتكربون إليه .. أما هو فلا يجد أحداً حتى أصحابه الأحرار يبحثون أمر ترحيله خوفاً من خطره . [وهنا تتضح معالم اغترابه ... وهى تحز فى نفسه وتدفعه لدفعاً لإجتاز مهمته] (١٦٨). لكن سليمان يتحول إلى شخصية هامشية فى أثناء بحثه عن المعرفة الكاملة ...

سليمان : أن أقتل .. ذلك أمر بسيط .. ضربة واحدة فى وسط الصدر باليمين بينما الذراع الأخرى تحتضن .. وإن حدث الأولى فالثانية لن تحيد .. وبعدها . العدالة أم الظلم ؟ هذه هى المعضلة . (١٦٩)

يقرر سليمان فى النهاية المضى قدماً فى مهمته من أجل تحقيق العدل الكامل لينهى انتظاره بقتل كليبر ، وينهى كليبر . انتظاره بالاعتراف ببطولة سليمان .. ولعل الحوار بين سليمان وبين الكورس ، والحوار بين كليبر وبين الكورس أيضاً فى نهاية المسرحية يوضح الفارق بين العدالة من وجهة نظر سليمان ومن وجهة نظر كليبر ، والفارق بين انتظار كل منهما .

الكورس : لماذا تقتل سارى عسكر الفرنسيين ولا تقتل باشا حلب ؟
سليمان : لا أقوى على القتل انتقاماً .

الكورس : وقتل سارى عسكر ؟ ماذا تسميه ؟
سليمان : العدل .

الكورس : تعرف ما تقول وما تفعل ؟

سليمان : نعم . أقلّ حقلاً نزيهاً عادلاً لا ثار فيه .

الكورس : أنتص ما فى قولك من مفارقة ؟

سليمان : نعم . الحياة نفسها هى هذه المفارقة أن يلبس القاضى ثياب السفاح وأن يلبس

السفاح ثياب القاضى ، وأن يكونا كلاهما : سليمان الحلبى

سليمان : لقد استخرت الله وفكرت ، ولما فكرت تطهرت .

الكورس : بعقلك أم بحدسك . وإلهام السماء ؟

سليمان : السماء ألهمتني أن أفكر .. ولكنى فكرت بعقلى المحض .

الكورس : وهل قدر عقلك على حل كل الألغاز التى فكرت فيها ؟ لم يخذ لك أبداً ؟

سليمان : لم يخذلنى أبداً . (١٧٠)

وسليمان كما يتضح من الحوار السابق هو (البرهان) الذى أخبر به شيخه عبد

القادر أثناء بحث القضية .. إنه ليس [زعيماً سياسياً ، أو ثورياً ، لكنه أراد التصدى

بالعقل والخنجر لا بالعاطفة والخنجر .. وفى هذه النقطة يكمن جانب هام من جواب

التحقيق الفكرى لشخصية الحلبى ، وما يدفع به لأن يتجاوز واقع التاريخى المحدد ،

وينطلق بمشكلته إلى أفاق إنسانية أكثر شمولاً .. إن التصدى للاستعمار لا يجب أن تكون

هبة انفعالية سرعان ما تتلفى ، لكنها يجب أن تكون عملاً عقلاً ومحسباً بنقد (١٧١).

إن إجابات الحلبى على الكورس ، ومناقشات الحلبى مع رفاقه ومع مشايخه ،

ومعاناته التى عاها فى سبيل الوصول الى المعرفة والحقيقة الكاملة ومكوته فى مصر

لمدة شهر كامل قبل أن يقتل كليبر .. تثبت عناء سليمان فى الوصول إلى الحكم العقلى فيما

سيفعل . فواجهة الاستعمار لا تكون إلا بالعقل والخنجر وهما أمران يقرهما الإيمان

والعقل معا وتلك هى [الرسالة التى حملها سليمان من أوائل القرن التاسع عشر إلى

منتصف الستينيات فى القرن العشرين ، حيث شعوب العالم الذى كان مستعمرات ومناطق

نفوذ تطرح على أنفسهم : الاستسلام أم ثمن العدالة ؟ .. هذا هو سؤال الحلبى ، وبمه

قدم إجابته ، وحقق قضيته ، فهو القضية والبرهان معاً (١٧٢) .

أما الحوار بين كليبر وبين الكورس فيوضح الفارق التام بين الشخصيتين وبين

الانتظارين .

الكورس : ألا تعرف ما يخبئ لك القدر ؟

كليب : لا .. تكلموا .. أكاليل غار أخرى ؟ أمجاد أعظم ؟ قيادة الدولة الفرنسية ؟

الكورس : لم تفكر إذن . لم يتطهر أنت بالعقل .

كليب : أنا ؟ العقلاني أنا ؟

الكورس : نعم . كنا نصب ذلك .

كليب : وماذا علمتهم غيره ؟

الكورس : مادمت لم تفكر فكيف تفهم أن نحن قلنا لك ؟ كان يجب أن تفكر أولاً .

كليب : لغز وضعتوني أمامه .. (يضحك) وأنا أيضاً عندى لغز ألقى مقدوركم

حله ؟... ألقى هذا العالم وتحت هذه السماء ما يطلب الأقوى والأذكى

والأرقى، هو الأضعف والأكل ذكاه ورتباً ؟

الكورس : لعل غيرنا أقدر على إجابتك . (١٧٣)

لجانب سليمان بحسم عن سؤال كليب ، فحين دعاه كليب إلى اللقاء كان هو يسمى

إليه ، فهو ند له وإمكانه أن ينازله منازل الفرسان الشجعان ، فكليب العقلاني لم يتطهر

بالعقل وسليمان العاطفي المصدوح النفس يسعى لكي يتطهر بالعقل ولعل هذا هو التفارق

الجوهري والرئيس بينهما كما أبرزه ألفريد فرج..ولذا فتينتهى انتظار كليب المتعطش

بظعنات سليمان وقولته في نبره ساحرة " لقد أجبتى !!"

الهوامش

- (١) مصطفى رمضاني: توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي / مجلة عالم الفكر / الكويت المجلد ١٧ العدد ٤ ص ٧٩
- (٢) انظر/د.إبراهيم عبد الله غلوم "ظواهر التجربة المسرحية في البحرين" الربيعان للنشر والتوزيع دت ص ٢٢
- (٣) محمد مندور - المسرح - دار المعارف ط١ سنة ١٩٥٩ ص ٩٨
- (٤) إبراهيم عبد الله غلوم / المرجع السابق ص ٢٣
- (٥) انظر / د. مصطفى رمضاني المرجع السابق ص ٨٢
- (٦) انظر / خالد محي الدين "مستقبل الديمقراطية في مصر" كتيب الأمل / القاهرة سنة ١٩٨٤ ص ٣ وما بعدها.
- (٧) يشير د. أحمد السعدني إلى أن المعمار إشارة إلى تلة غير صاحب الحق في ادعاء الحق ، وهو من مخزون الأدب الشعبي المصري تعبيراً عن المكوث في الضمير الجمعي الشعبي لشعب تعاوره المستعمرون .
- انظر د. أحمد السعدني أدب باكثير المسرحي/ ج١ المسرح السيامي ص ٦٢.
- (٧) زكي طليمات - مقدمة المسرحية / مكتبة مصر القاهرة دت ص ٦٢٥
- (٨) انظر / د. أحمد السعدني المرجع السابق ص ٧٤ - ٧٥
- (٩) علي أحمد باكثير "مسار جحا" ص ٩
- (١٠) المصدر السابق ص ١٤
- (١١) نفسه ص ١٥
- (١٢) نفسه ص ١٦ - ١٧
- (١٣) نفسه ص ١٨
- (١٤) نفسه ص ٢١ - ٢٢
- (١٥) نفسه ص ٢٦ - ٢٧

(١٦) نفسه ص ٢٨ - ٢٩

(١٧) نفسه ص ٣٣ - ٣٤

(١٨) نفسه ص ٣٥

(١٩) نفسه ص ٤٢

(٢٠) نفسه ص ٥٠

(٢١) نفسه ص ٥١ - ٥٢

(٢٢) نفسه ص ٥٩ - ٦٠ - ٦١

(٢٣) نفسه ص ٧٦

(٢٤) نفسه ص ٧٩

(٢٥) نفسه ص ٨٩

(٢٦) نفسه ص ٩١

(٢٧)- Lititia Dace and Wallace Dace, Modern theatre and Drama
Newyork: Richards rosen Press, ١٩٧٢ P ٥٠

(٢٨) على أحمد باكثير المصدر السابق ص ٩٨

(٢٩) نفسه ص ١٠١ - ١٠٢

(٣٠)- Oscar G. Brackerr and R.Find lay , Centary of innovation
(Newjersey : premtice Hall , ١٩٧٢ P.٤١٩

(٣١) على أحمد باكثير المصدر السابق ص ١٠٧ - ١٠٨

(٣٢) نفسه ص ١٠٨ - ١٠٩

(٣٣) نفسه ص ١١٣ - ١١٤

(٣٤) نفسه ص ١٣٣

(٣٥) نفسه ص ١٥٣

(٣٦) توفيق الحكيم - السلطان الحائر / مكتبة الأدب . القاهرة دت ص ١١ - ١٢

(٣٧) المصدر السابق ص ١٧ - ١٨

(٣٨) نفسه ص ٢٥ - ٢٦ - ٢٧

(٣٩) نفسه ص ٣٥ - ٣٦

(٤٠) نفسه ص ٣٦

- (٤١) نفسه ص ٣٨
- (٤٢) نفسه ص ٤٣
- (٤٣) فاطمة موسى - توفيق الحكيم والسلطان الحائر / مجلة مسرح العدد ٣ - مارس ١٩٦٤ ص ١٢
- (٤٤) توفيق الحكيم / المصدر السابق ص ٥٥ - ٥٦
- (٤٥) فاطمة موسى / المرجع السابق ص ١١
- (٤٦) انتظار / د. سامي منير عامر / المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية ص ٣٩ .
- (٤٧) توفيق الحكيم / المصدر السابق ص ٥٨
- (٤٨) نفسه ص ٦١ - ٦٢
- (٤٩) فاطمة موسى المرجع السابق ص ١٢
- (٥٠) توفيق الحكيم المصدر السابق ص ٧٤ - ٧٥
- (٥١) انتظار / فؤاد دوارنة في النقد المسرحي / القاهرة / المؤسسة العامة للنشر سنة ١٩٦٣ ص ٢٣ ، ٢٤
- (٥٢) فاطمة موسى المرجع السابق ص ١٢
- (٥٣) سامي خنبة / توفيق الحكيم بين الفرجة والفكر / مجلة المسرح العدد ٦٨ ديسمبر سنة ١٩٦٩ ص ٢٩
- (٥٤) توفيق الحكيم / المصدر السابق ص ٧٦
- (٥٥) نفسه ص ٨٧
- (٥٦) نفسه ص ٨٧ - ٨٨
- (٥٧) نفسه ص ١٠٥
- (٥٨) فاطمة موسى المرجع السابق ص ١٢
- (٥٩) توفيق الحكيم / المصدر السابق ص ١٢٠ - ١٢١
- (٦٠) نفسه ص ١٢٥
- (٦١) نفسه ١٢٧ - ١٢٨ :
- (٦٢) نفسه ١٣٠ - ١٣١
- (٦٣) نفسه ١٣٤ - ١٣٥
- (٦٤) انتظار د. فاطمة موسى / المرجع السابق ص ١٣

- (٦٥) توفيق الحكيم / المصدر السابق ص ١٤٩
- (٦٦) دفاطمة موسى / المرجع السابق ص ١٢
- (٦٧) توفيق الحكيم / المصدر السابق ص ١٦٠ - ١٦١
- (٦٨) نفسه ص ١٦٣
- (٦٩) د. عبد الحميد يونس . الحكاية الشعبية / سلسلة المكتبة الثقافية العدد ٢٠٢ للقاهرة
دلت ص ١٩
- (٧٠) انظر د. نبيلة إبراهيم قصصنا الشعبية من الرومانسية إلى الواقعية / دار
العودة/بيروت سنة ١٧٤ ص ٨٤ ومبعتها
- (٧١) انظر د. علي الراعي / المرح في الوطن العربي ص ٣
- (٧٢) دنيل راغب فن المسرح عند يوسف إدريس/القاهرة/مكتبة غريب سنة ١٩٨٠
ص ٥
- (٧٣) يوسف إدريس - نحو مسرح عربي / الوطن العربي للنشر/ بيروت ١٩٧٤ ص ٤٦٨
- (٧٤) انظر د. علي الراعي / المرجع السابق ص ١١٢
- (٧٥) دنيل راغب - المرجع السابق ص ١١
- (٧٦) توفيق الحكيم - قالينا المسرحي - مكتبة الآداب دلت ص ١٢
- (*) للباحث مقال منشور بعنوان " الموروثات المسرحية في مسرح يوسف إدريس
من خلال القرائير " / جريدة الوحدة / الإمارات / العدد ٦١٦٧ / ٨ يوليو ١٩٩٣ م.
- (٧٧) يوسف إدريس / القرائير / مكتبة مصر دلت ص ٧٦
- (٧٨) فاروق عبد الوهاب / يوسف إدريس ومسرح الفكرة / مجلة المسرح ٣١ / يوليو
١٩٦٦ ص ١٧١
- (٧٩) يوسف إدريس / المصدر السابق ص ٧٩
- (٨٠) نفسه ص ٨٠ - ٨١
- (٨١) جلال العشري / المضمون الثوري في المسرح المصري المعاصر ' يوسف
إدريس' مجلة المسرح العدد ١٩ - يوليو ١٩٦٠ ص ٣
- (٨٢) يوسف إدريس / المصدر السابق ص ٨١
- (٨٣) جلال العشري / المرجع السابق ص ٣٩
- (٨٤) يوسف إدريس المصدر السابق ص ٨٥

- (٨٥) نفسه ص ٨٨ - ٨٩
- (٨٦) نفسه ص ٩٧ - ٩٨
- (٨٧) نفسه ص ٩٨
- (٨٨) نفسه ص ٩٩
- (٨٩) نفسه ص ١٠٠ - ١٠١
- (٩٠) نفسه ص ١٠١ - ١٠٢
- (٩١) نفسه ص ١٠٧
- (٩٢) جلال العشري / المرجع السابق ص ٤٠
- (٩٣) نفسه ص ٤٠ ، ٤١
- (٩٤) يوسف إدريس المصدر السابق ص ١٠٨ - ١٠٩
- (٩٥) نفسه ص ١٢١
- (٩٦) نفسه ص ١٢٧
- (٩٧) نفسه ص ١٣٨
- (٩٨) فالورق عبد الوهاب / المرجع السابق ص ١٧٢
- (٩٩) يوسف إدريس / المصدر السابق ص ١٤١
- (١٠٠) نفسه ص ١٤١
- (١٠١) نفسه ص ١٤٢
- (*) انظر د . أحمد السعدني / المسرح الشعري المعاصر / مطبعة الوفاء / القاهرة
سنة ١٩٨٦ ص ٣١
- (١٠٢) يوسف إدريس / المصدر السابق ص ١٤٦ - ١٤٧
- (١٠٣) نفسه ص ١٥٢ - ١٥٣
- (١٠٤) نفسه ص ١٦٠
- (١٠٥) نفسه ص ١٦٢
- (١٠٦) نفسه ص ١٦٧
- (١٠٧) نفسه ص ١٦٩
- (١٠٨) نفسه ص ١٨٦
- (١٠٩) نفسه ص ١٨٦

- (١١٠) نفسه ص ١٩٦
- (١١١) جلال العشري / المرجع السابق ص ٤١
- (١١٢) يوسف إدريس / المصدر السابق ص ١٩٧ - ١٩٨
- (١١٣) نفسه ص ٢٠٠
- (١١٤) نفسه ص ٢٠٢
- (١١٥) نفسه ص ٢١٠
- (١١٦) نفسه ص ٢١٢
- (١١٧) انظر / جلال العشري المرجع السابق ص ٤١
- (١١٨) انظر د . ابراهيم حمادة : خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال / القاهرة الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٦١ ص ١٤٩
- (١١٩) رشاد رشدي / اتقرج ياسلام / مسرح رشاد رشدي ج ٢ الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٨ ص ١٢١ - ١٢٢ - ١٢٣
- (١٢٠) نفسه ص ١٢٤ - ١٢٥
- (١٢١) انظر / د . نبيل راغب * فن الدراما عند رشاد رشدي * / الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٨ ص ٤٦
- (١٢٢) رشاد رشدي / المصدر السابق ص ١٣٠
- (١٢٣) رشادي رشدي / ما هو الألب ؟ مكتبة الانجلو سنة ١٩٦٠ ص ٢٢١
- (١٢٤) رشاد رشدي / المصدر السابق ص ١٣٠ - ١٣١ - ١٣٢
- (١٢٥) نفسه ص ١٤٧ - ١٤٨
- (١٢٦) نفسه ص ٢٢٨
- (١٢٧) نبيل راغب / المرجع السابق ص ٤٧
- (١٢٨) رشاد رشدي / المصدر السابق ص ١٤٦ - ١٤٧
- (١٢٩) نفسه ص ١٦٣ - ١٦٤
- (١٣٠) نفسه ص ١٦٥
- (١٣١) نفسه ص ١٥٥
- (١٣٢) نفسه ص ٢٣٠ - ٢٣١
- (١٣٣) نفسه ص ٢٣٢

- (١٣٤) نفسه ص—٢٤٠
- (١٣٥) نفسه ص—٢٤٥
- (١٣٦) نفسه ص—٢٤٤
- (١٣٧) ألفريد فرج - حلاق بغداد / مؤلفات ألفريد فرج جـ ١ / الهيئة العامة للكتاب
سنة ١٩٨٨ ص ٧٨
- (١٣٨) انظر / نسيم مجلى / المسرح وقضايا الحرية / الهيئة العامة للكتاب / ١٩٨٤
ص ٧٦
- (١٣٩) انظر / ألفريد فرج / مقدمه مسرحية سليمان الحلبي / مؤلفات ألفريد فرج جـ ٢ /
الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٩ من ص ٥ : ص ١٨
- (١٤٠) انظر / نسيم مجلى / المرجع السابق ص ٧ ، ٨
- (١٤١) انظر / سعد عبد العزيز الأسطورة والدراما / الانجلو سنة ١٩٦٦ ص ١٠٤
- (١٤٢) بيخوفسكى / الفرد والمجتمع / ترجمة هنرى رياض - بيروت / منشورات دار
الطلعة سنة ١٩٦٦ ص ٨
- (١٤٣) انظر / د. شكري عياد - تجارب فى الأدب والنقد / دار الكتب العربى للطباعة
والنشر سنة ١٩٦٧ ص ٦٩
- (١٤٤) د. عز الدين اسماعيل : قضايا الإيمان فى الأدب المسرحى المعاصر / القاهرة /
دار الفكر العربى / الألف كتاب دت ص—٢٢٣، ٢٢٤
- (١٤٥) ألفريد فرج / المصدر السابق ص ٢٤
- (١٤٦) نفسه ص ٥٦
- (١٤٧) نفسه ص ٢٧
- (١٤٨) نفسه ص ٣٠ - ٣١
- (١٤٩) نفسه ص ٣١ - ٣٢
- (١٥٠) نسيم مجلى / المرجع السابق ص ١١ ، ١٢
- (١٥١) ألفريد فرج / المصدر السابق ص ٣٧ - ٣٨
- (١٥٢) نفسه ص ٥١
- (١٥٣) نفسه ص ٥٣

(١٥٤) مارجورى بلتون / تشريح المبرحية / ترجمة برينى خشبة / القاهرة / الانجلو

١٩٦٢ ص١٢٣

(١٥٥) ألفريد فرج / المصدر السابق ص٦٣

(١٥٦) نفسه ص٦٤ - ٦٥

(١٥٧) نفسه ص٦٦ - ٦٧

(١٥٨) نفسه ص٨٢

(١٥٩) نفسه ص٨٥ - ٨٦

(١٦٠) نفسه ص٩٠

(١٦١) نسيم مجلى / المرجع السابق ص١٦

(١٦٢) ألفريد فرج / المصدر السابق ص٩٢ ، ٩٤

(١٦٣) انظر فاروق عبد القادر / ازدهار وسقوط المسرح المصرى ص١٠٣

(١٦٤) ألفريد فرج - المصدر السابق ص٩٢

(١٦٥) نفسه ص١١١ - ١١٢

(١٦٦) نفسه ص١٣٥

(١٦٧) نفسه ص١٤١

(١٦٨) انظر نسيم مجلى / المرجع السابق ص١٩

(١٦٩) ألفريد فرج / المصدر السابق ص١٤٢

(١٧٠) نفسه ص١٤٨ - ١٤٩

(١٧١) انظر / فاروق عبد القادر / المرجع السابق ص١٠٨

(١٧٢) نفسه ص١٠٩

(١٧٣) ألفريد فرج / المصدر السابق ص١٥٣

الخاتمة

أسفرت محاولة رصد ظاهرة الانتظار وتتبع مراحل تطورها وسريانها في رحم الفكر المصري منذ فجر التاريخ عن :

أولا : إن الظاهرة في الفكر المصري لها خصوصية بحكم الطبيعة الجغرافية من حيث المكان الذي يتوسط الدنيا مما جعله يمثل همزة الوصل بين الشرق وبين الغرب الأمر الذي جعل مصر بوتقة انصهار لعملية التأثير والتأثر ، أما من حيث المناخ ومدى تأثيره في طبيعة الإنسان المصري وطريقة تفكيره وسلوكه فكان ارتباطه بالنيل والفيضان شكلا من أشكال الانتظار ، إضافة إلى عملية الزراعة التي تقوم على البذر ثم رعاية هذه البذرة حتى تنمو ثم انتظار للحصاد .

ثانيا : تبدو خصوصية الظاهرة من خلال الحضارة المصرية القديمة التي تعد أقدم حضارة عرفها الإنسان ، فكان إيمان الإنسان المصري القديم بالبعث والخلود والذي انعكس على سلوكه في الحياة الدنيا باعتبارها حياة زائلة ، أما الحياة الحقيقية فهي تلك التي يحياها في القبر حيث إنه مبيعث بعد الموت ويمارس حياته ، ولذا كانت مقابرهم مليئة بالأنوات المختلفة التي يحتاجها الإنسان في حياته ، ثم الإيمان بالحساب في الآخرة وتخيل المصري للطريقة التي سيحاسب بها الإنسان بعد الموت ، ثم الديانات المصرية والعقائد القديمة ومدى تأثيرها الروحي في هذه النفس المصرية ، ولعل دعوة إخناتون للتوحيد تدل على ذلك . انعكس ذلك كله على أسلوب حياة الإنسان المصري القديم وطريقة تفكيره كما يتضح في أشعار وقصص وأساطير هذا الإنسان ، ولعل فقرات كتاب الموتى على التوابيت وعلى جدران المقابر تثبت ذلك ، كما تثبتها الأساطير المتنوعة وما كانت قصة الفلاح الفصيح إلا نتاجا لهذا التأثير . ومن ثم كان الانتظار المصري أعرق من الانتظار الغربي وبهذا يمكن الرد على آراء بعض النقاد وعلى رأسهم د . د . على الراعي في كتاب "المسرح في الوطن العربي" حيث يرى أن الانتظار ألح على

الكتاب العرب والمصريين بعد ظهور مسرحية بيكت * في انتظار جودو * . ومن خلال المقارنة بين الانتظار في مسرحية * في انتظار جودو * لبيكت وبين طبيعة الانتظار المصري أثبت البحث أوجه الاختلاف بين الانتظار في الفكر الأوربي -الذى هو نتاج لحضارة مادية تعاني من الفراغ الروحي بحيث كان انتظار جودو هو انتظار الله الذي لا يأتي أبدا !! - وبين الانتظار في الفكر المصري والذي يقوم على التراث الروحي الذي جعل للظاهرة خصوصية تميزها تماما عن الانتظار الغربي .

ثالثا : تعرض البحث إلى تطور الظاهرة في مصر القبطية - ثم بين مدى تأثير القبطية على تطور الظاهرة في رحم الفكر المصري ، ولعل في عملية الرهينة ، وفي جهاد أباء الصحراء ، وفي اعتبار الكنيسة القبطية مصدرا رئيسا من مصادر التشريع الكنسي في العالم ، إضافة إلى عملية بناء الأديرة وما يتبعها مما يؤكد خصوصية الظاهرة ولختلافها عن الانتظار في أوروبا المسيحية ، ولعل في تركيز الأديب والفنان القبطي على " الأم " مريم - بحس بعيد من إيزيس وهاتور - ليثبت ذلك . بخلاف الفكر الأوربي قد ركز على " الابن " عيسى وعلى آلام الصلب !!.

ثم أثبت البحث اكتمال الظاهرة وتنوع شكولها بعد الفتح الإسلامي لمصر ، فأصبح الإيمان بالتجريد ، والإيمان بالقضاء والقدر خيره وشره ، والثواب والعقاب في الآخرة . هو الموجه لسلوك الإنسان وطريقة تفكيره " فمن يعمل مثقال ذرة خيرا يره ومن يعمل مثقال ذرة شرا يره " وفي مقولة الإمام الغزالي في إحياء علوم الدين " الدنيا مزرعة الآخرة " ما يؤكد تلك الخصوصية . ثم تعرض البحث إلى أسلوب المصري في المقاومة ضد المستعمر والذي يقوم في أحد شكوله على الانتظار ، ولعل في الأمثال الشعبية والسير الشعبية ما يثبت ذلك .. " اصبر على جارك المو يا يرحل يا تجيه داهية تأخذه " ، وما كان التخفى في سيرة على الزبيق مثلا إلا لون من ألوان الانتظار .

رابعا : من خلال التطبيق على الأعمال الدرامية النثرية المصرية أثبت البحث :

- أن الظاهرة يمكن رصدتها منذ " صنوع " وقد كانت عند " صنوع " غير مكتملة وغير واضحة المعالم وذلك ربما لأنه كان واقعا تحت تأثير المسرح

الأوروبي وخصوصا المبرح الإيطالي والفرنسي . أو ربما لأن النص المسرحي عنده لم يكن قد وصل إلى درجة من النضج يمكن من خلاله رصد الظاهرة وبيان تأثيرها في البناء الفني للنص . ولذا كانت أعمال صنسوع مجرد إرهابيات للظاهرة تمثلت هذه الإرهابيات في إشارة هنا أو هناك عن طريق الأمثال الشعبية التي وردت على ألسنة الأشخاص في " الأميرة الاسكندرانية " و " بورصة مصر " و " أبو ريده وكعب الخير " . ثم أسفر رصد الظاهرة في الدراما المصرية منذ إبراهيم رمزي وحتى عام ١٩٧٣ عن شكول متعددة للانتظار تختلف باختلاف القضايا المطروحة داخل النص المسرحي ، مع إمكانية رصد تطور الظاهرة داخل النص . وقد اتخذت الظاهرة أبعادا مختلفة تبعاً للتفسيرات الاجتماعية والأحداث السياسية .

خامسا : أسفرت عملية الرصد عن :

- تعدد شكول الانتظار في الأعمال التي تناولت قضايا اجتماعية ، حيث تنوعت بين ما يمكن تسميته بالانتظار الفردي الإيجابي والانتظار الفردي السلبي وبين الانتظار الجماعي السلبي والانتظار الجماعي الإيجابي وبين الانتظار المبتليزقي . وجميعها شكول تتفاوت من كاتب لآخر حسب القضايا المطروحة وزمن طرحها والظروف المصاحبة لها إضافة إلى اختلاف شكول الانتظار باختلاف " إيديولوجيات " الكتاب أنفسهم تجاه القضايا المطروحة . وقد كان للانتظار - بجميع شكوله - دور بارز في البناء الفني للنص ، فهو إما أن يسهم في توضيح معالم الشخص أو يسهم في التمهيد للأحداث القادمة داخل العمل كما في " دخول الحمام " لإبراهيم رمزي ، و " الهلالية " لمحمد تيمور ، أو يسهم في إبراز خط الصراع الرئيس في العمل ، ويسهم كذلك في دفع الصراع نحو الذروة كما في " السلسلة والغفران " لباكثير و " الصفة " لتوفيق الحكيم ، " المخبأ رقم ١٣ " لمحمود تيمور .

- أصبح الانتظار جزءا من نميج العمل الدرامي أو جزءا من الحدث داخل العمل يظهر - بجميع شكوله - كلما ارتفع خط الصراع أو كلما تقدم خط الصراع خطوة إلى الأمام في العمل ، ثم بدا الانتظار كظاهرة محورية يقوم عليها العمل ككل ، أي أنه يكون بمثابة العمود الفقري للدراما في ضوءه تتغير

الأحداث وتبديل المواقف ، وتتطور الشخصية ، وتتطور خطوط الصراع داخل العمل سواء على مستوى الصراع الداخلى - داخل الشخصية - أو على مستوى الصراع الخارجى - أي مع أطراف الصراع الأخرى داخل العمل . يبدو ذلك واضحا في أعمال مكتب الواقعية الاشتراكية [نعمان عاشور ، لطفى الخولسى ، سعد الدين وهبه ، رشاد رشدى ، يوسف إدريس ، محمود دياب .] .

- في الأعمال التي تناولت قضايا سياسية فإن شكول الانتظار في بادئ الأمر - بحكم المرحلة التي كتبت فيها هذه الأعمال - لا تكاد تخرج عن شكول الانتظار الفردي والجماعي وإن كانت الغلبة للشكل الجماعي مع اختفاء شكل الانتظار الميتافيزيقي وبدا ذلك واضحا في " امبراطورية في المزداد " لعلى أحمد باكثير و " اللحظة الحرجة " ليوسف إدريس .

- اتخذ الانتظار شكلا واحدا بعد نكسة يونيو ١٩٦٧ اقتصر على الانتظار الجماعي وإن بدت بعض ملامح الانتظار الفردي في بعض الأعمال فإنها تبدو منبثقة من الروح الجماعية . كما دار محور الانتظار في معظم الأعمال حول انتظار المخلص الذي يأخذ بيد الأمة لتمير هذه النكسة وتستعيد الثقة في النفس حتى يتمكن الإنسان من تحرير الأرض خارجيا بعد أن يتحرر داخليا من صنوف القهر الميؤسى المختلفة والمخلص ليس فردا فحسب ، بل يمكن أن يكون قيمة ، أو فترا ، أو شعاع ضوء يضيء الطريق إلى المستقبل . وقد بدأ هذا واضحا في " ٧ سواقي " لسعد الدين وهبه ، " رجل طيب في ثلاث حكايات " لمحمود دياب ، " المخططين " ليوسف إدريس ، " غاريت مصر الجديدة " لعلى سالم ، " إيزيس حبيبتى " لميخائيل رومان .

- في الأعمال التي اعتمد فيها الكتاب على التراث بمصادره المختلفة - التاريخ والأسطورة والأدب الشعبي - والتي تناولوا من خلالها قضايا اجتماعية أو سياسية بدأ الانتظار - بجميع شكوله أيضا - واضحا فيها وذلك بحكم الحادثة التاريخية أو الأسطورة نفسها على سبيل المثال " الفرعون الموعود " و " الفلاح القصيح " و " لوزوريس " لعلى أحمد باكثير ، و " إيزيس " و " ثمر زلا " للحكيم .

- بدأ الانتظار أكثر وضوحاً - كظاهرة مؤثرة في البناء الفني - مع تطور مفهوم الكاتب المسرحي للتراث والذي بدأ منذ أن كتب توفيق الحكيم " أهل الكهف " حيث لم يكتف الحكيم بالقصة كما وردت في القرآن وكتب التفسير بل أضاف إليها شخوصاً وأحداثاً لتتناسب مع فكرة صراع الإنسان مع الزمن ، وبحكم هذا الصراع بدأ الانتظار ، ثم بدأ شكل الانتظار الفردي يطلب على أعمال محمود تيمور المعتمدة على التراث مثل " حواء الخالدة " ، " صقر قريش " ، " طارق الأنلس " ، " ابن جلا " ، " سهاد أو اللحن اللثام " وذلك يرجع إلى اتجاه محمود تيمور في أعماله هذه لتجاهها نفسياً ، فقد جعل جل اهتمامه لتفسير دوافع الأبطال - سواء من التاريخ أو التراث - نحو الفعل ، وكان ذلك نتاجاً لتأثره بنظريات " فرويد " و " أدلر " و " يونج " في علم النفس .

- تطورت نظرة الكاتب المسرحي المصري إلى التراث تطوراً واضحاً بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ ، حيث تناول الكتاب القضايا السياسية والاجتماعية الملحة من خلال التخفي وراء التراث هروباً من الرقابة ، أو لخلق مؤثرات مسرحية عن طريق إيجاد النظير التاريخي المناسب للنظير الواقعي . وقد تنوعت أشكال الانتظار في هذه الأعمال وإن غالب عليها شكل الانتظار الجماعي واختفى شكل الانتظار المبتغز بقي بدأ ذلك واضحاً في معظم الأعمال المعتمدة على التراث منذ ١٩٥٢م وحتى عام ١٩٧٣م . ومن خلال التطبيق على خمسة أعمال هامة من بين هذه الأعمال الكثيرة أثبت البحث تنوع أشكال الانتظار بدرجات متفاوتة فيها ، وبين مدى تأثير الانتظار في البناء الفني ولا سيما على شكل الصراع داخل هذه الأعمال وتطورها ، وعلى لغة الحوار التي قد تصل أحياناً إلى حد الشعاعية ، كما أن الانتظار في هذه الأعمال قد أثر على المتلقي ذاته وذلك يرجع إلى أن هذه الأعمال تأخذ الطابع الملحمي . والأعمال الخمسة هي :

[" مسمار جحا " لباكثير ، " السلطان الحائر " للحكيم ، " الغرافير " ليوسف إدريس ، " اتفرج يا سلام " لرشاد رشدي ، " مليمان الحلبي " لأفريد فرج] .
وبعد فإن هذا البحث لا يمثل للكلمة الأخيرة حول ظاهرة الانتظار - كما أشرت في المقدمة - بل هو مجرد خطوة ، كانت بمثابة إلقاء الضوء على ظاهرة الانتظار فسي

المسرح النثري المصري يحتاج إلى مزيد من البحث حول تطور الظاهرة داخل فكر كتاب
الدراما المصريين - شعرا ونثرا - ومدى تأثير هذا التطور سلبا وإيجابا على البناء الفني
للعمل المسرحي .

وأخيرا عسى أن يكون ربي قد وفقني في وضع هذه اللبنة التي أرجو أن تسهم في
بناء الدراسات الدرامية - في مجال الأدب والنقد - على مستوى الشكل والمضمون .

قائمة المصادر والمراجع .

أولا المصادر

* إبراهيم رمزي :

١- دخول الحمام مش زي خروجه / دار الهلال / روايات الهلال العدد ٣٢٨

فبراير ١٩٨٢م

* ألفريد فرج :

٢- حلاق بغداد / مؤلفات ألفريد فرج جـ ١ / الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٨ م

٣- سليمان الحلبي / مؤلفات ألفريد فرج جـ ٢ / الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٩ م

* توفيق الحكيم :

٤- السلطان الحائر / مكتبة الآداب / القاهرة د. ت .

٥ - الصنفه / مكتبة مصر / دار مصر للطباعة والنشر د. ت .

* د . رشاد رشدي :

٦ - اتخرج يا سلام / مسرح رشاد رشدي جـ ٢ / الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٨ م

٧ - رحلة خارج السور / مسرح رشاد رشدي جـ ٢ / الهيئة العامة للكتاب سنة

١٩٧٨ م

* سعد الدين وهبه :

٨ - السبنسة / الأعمال الكاملة جـ ١ / القاهرة . الفجر للنشر والتوزيع د. ت .

٩ - المحروسة / الكتاب الماسي / الدار القومية للطباعة والنشر . د. ت .

١٠ - ٧ سواقي / مؤسسة دار الشعب سنة ١٩٦٩ م.

١١ - سكة الملاحة / دار الكتاب العربي للطباعة والنشر / القاهرة سنة ١٩٦٧ م

١٢ - كوبري الناموس / دار الكتاب العربي للطباعة والنشر / القاهرة سنة ١٩٦٧ م

* صموئيل بيكت :

١٣- في انتظار جودو / ترجمة د . فليز أسكنر / مجلة المسرح العدد ١٠ يناير

١٩٦٤ م

• على أحمد باكثير :

١٤- السلسلة والغفران / مكتبة مصر / القاهرة د.ت .

١٥- امبراطورية في المزد / مكتبة مصر / القاهرة د.ت .

١٦- مسلسل جحا / مكتبة مصر / القاهرة د.ت .

• على سالم :

١٧ - غاريت مصر الجديدة / مؤلفات على سالم ج١ / الهيئة العامة للكتاب

سنة ١٩٨٩م

• لطفي الخولي :

١٨- كهرة الملوك / الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٩ م

• محمد تيمور :

١٩- الهلوية / مؤلفات محمد تيمور ج٢ / حياتنا التمثيلية / الهيئة المصرية العامة

للكتاب ١٩٧٣م

• محمود تيمور :

٢٠- المغاير رقم ١٣ / الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٤ م

• محمود ديلب :

٢١- الزويمة / سلسلة مسرحيات عربية / دار الكتاب العربي اكتوبر سنة ١٩٦٧ م

٢٢- رجل طوب في ثلاث حكايات / الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٤ م

٢٣- رسول من قرية تديره للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام / دار الثقافة

الجديدة ١٩٧٥م

• ميخائيل رومان :

٢٤- إيزيس حبيتي / دار الفكر للدراسات والتوزيع والنشر ط١ القاهرة سنة ١٩٨٩ م

• نعمان عاشور :

٢٥- قلنس الى تحت / مسرح نعمان عاشور ج١ / الهيئة العامة للكتاب سنة

١٩٧٤ م .

٢٦- قلنس الى فوق / مسرح نعمان عاشور ج١ / الهيئة العامة للكتاب سنة

١٩٧٤ م

- ٢٧- بلاد برة / مسرح نعمان عاشور ج٢ / الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٦ م
٢٨- عائلة الدوغري / مسرح نعمان عاشور ج٢ / الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٦ م

* يوسف إدريس :

- ٢٩- الفرافير / مكتبة مصر / القاهرة د. ت
٣٠- اللحظة الحرجة / مكتبة مصر / القاهرة د. ت
٣١- المخططين / مكتبة مصر / القاهرة د. ت
٣٢- المهزلة الأرضية / مكتبة مصر / القاهرة د. ت
٣٣- لغة الأي . آي / مجموعة قصصية / مكتبة مصر / القاهرة د. ت

ثانيا المراجع .

* د . إبراهيم حمادة :

- ١- خيال الظل وتمثيلات ابن دنيال / الهيئة العامة للكتاب . القاهرة سنة ١٩٦١ م
٢- معجم المصطلحات الدرامية / دار المعارف / القاهرة . د . ت .
* د . إبراهيم عبد الله علوم :
٣- " ظواهر التجربة المسرحية في البحرين " / الربيعان للنشر والتوزيع . د . ت .
* أبكار المنقاف :

- ٤- نحو أفق أوسع / ج٢ / الأنجلو المصرية . القاهرة د . ت .

* د . أحمد السعدني :

- ٥- أدب باكتير المسرحي / ج١ / المسرح السياسي / مكتبة الطليعة - أسبوط
١٩٨٠ م

- ٦- الانتظار في واقعية سعد الدين وهبه / ضمن كتاب / سعد الدين وهبه ككتب
مصر المحروسة / مجموعة من النقد / مطبعة روز اليوسف سنة ١٩٩٤ م
٧- المسرح الشعري المعاصر / مطبعة الوفاء سنة ١٩٨٦ م
٨- حيرة محمود دياب بين الفكر والسيف / دار حراء المنيا سنة ١٩٨٥ م

• أحمد المغازى :

٩- الصحافة الفنية في مصر / الهيئة العامة للكتاب . القاهرة سنة ١٩٨٧ م .

أحمد النكلاوى :

١٠- التغيير والبناء الاجتماعى جـ ١ / مكتبة القاهرة الحديثة سنة ١٩٦٨ م .

• أحمد الهوارى :

١١- البطل المعاصر فى الرواية المصرية / دار المعارف . القاهرة سنة ١٩٧٩ م

• أحمد حسين :

١٢- موسوعة تاريخ مصر جـ ٣ / القاهرة - دار الشعب . د . ت

• د . أحمد بييد محمد :

١٣- الشخصية المصرية فى الأبيون الفاطمى والأيوبي/دار المعارف.

القاهرة د. ت.

• د. أحمد شلبى :

١٤- مصر بين حربين (٦٧ - ٧٣) / مكتبة النهضة المصرية . القاهرة ط٢ سنة

١٩٧٥م

• د. أحمد كمال :

١٥- بنية الطالبين فى علوم وصنائع وعوائد وأقوال القنماء المصريين / مدرسة

الفنون والصنائع الخديوية جـ ١ القاهرة سنة ١٣٠٩هـ

• أدولف إيرمان :

١٦- ديانة مصر القديمة /ترجمة د. محمد عبد المنعم أبو بكر ، محمد أنور شكرى.

مصطفى البانى الطبى / القاهرة د . ت

• لرونالد هلويزر :

١٧- الفن والمجتمع عبر التاريخ / ترجمة د . فواد زكريا / بسيروت / المؤسسة

العربية للدراسات والنشر ط٢ سنة ١٩٨١ م

• التهامى نقرة :

١٨- سيكولوجية القصة فى القرآن الكريم / تونس ١٩٧٤ م

• السيد ياسين :

١٩- التحليل الاجتماعي للأدب ج٢ / دار للتوزيع للطباعة والنشر / بيروت سنة ١٩٧٢ م

• الغزالي :

٢٠- إحياء علوم الدين / طبعة دار الشعب ج١ د ت

• المقرئى :

٢١- للمواعظ والاعتبار فى ذكر الخطط والآثار ج١ / مكتبة إحياء العلوم / لبنان د ت

• بهاء طاهر :

٢٢- ١٠ مسرحيات مصرية (عرض ونقد) / كتاب الهلال العدد ٤١١ مارس سنة ١٩٨٥ م

• بهجت إبراهيم دسوقي :

٢٣- مصر عبر الزمان / الانجلو د ت

• بيخوفسكى :

٢٤- الفرد والمجتمع / ترجمة هنرى ريلاض / منشورات دار الطليعة / بيروت ١٩٦٦ م

• بولوكين وآخرون :

٢٥- تشيكوف بين القصة والممرح / ترجمة د . حياة شرارة ط١ بيروت سنة ١٩٧٥ م

• تمارا الكستندر روفنا :

٢٦- ألف علم وعام على الممرح العربى / ترجمة توفيق المونذ / ط١ دار المعارف بيروت ١٩٨١ م

• توفيق الحكيم :

٢٧- قالينا للممرحى / مكتبة الآداب د ت

• جلال الدين السيوطي :

٢٨- حسن المحاضرة فى أخبار مصر والقاهرة ط١ / مطبوعات وزارة الثقافة د. ت.

- * د . جلال يحيى :
٢٩- المجلد في تاريخ مصر الحديثة ط٢ / المكتب الجامعي الحديث / القاهرة
١٩٨٢م
- * د . جمال حمدان :
٣٠- شخصية مصر - دراسة في عبقرية المكان / كتاب الهلال العدد ٥٠٩ مايو
١٩٩٣م
- * جورج لوكاتش :
٣١- دراسات في الواقعية / ترجمة نايف بلوز / دمشق / دار الطليعة سنة ١٩٧٢ م
* جيمس هنرى برستيد :
٣٢- تاريخ مصر من أقدم العصور حتى الفتح الفارسي / ترجمة د . حسن كمال/
وزارة المعارف المصرية / القاهرة سنة ١٩٢٩ م
- ٣٣- فجر الضمير / ترجمة د . سليم حسن / مراجعة عمر الاسكندراني وعلى
أدهم/ مكتبة مصر للقاهرة سنة ١٩٨٠ م
- * د . حامد عمار :
٣٤- في بناء البشر / القاهرة سنة ١٩٦٨ م
- * حصن محسن :
٣٥- المؤثرات الغربية في المسرح المعاصر / دار النهضة / القاهرة سنة ١٩٧٧م
- * حسين رامز محمد رضا :
٣٦- الدراما بين النظرية والتطبيق / المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت
ط١ ١٩٧٢م
- * خالد محي الدين :
٣٧- مستقبل الديموقراطية في مصر / كتاب الأهالي / القاهرة سنة ١٩٨٤ .
- * د . رجاء عيد :
٣٨- فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق / منشأة المعارف /
الاسكندرية سنة ١٩٨٦ م .
- * د . رشاد رشدي :
٣٩ - ما هو الأدب ؟ / الانجلو سنة ١٩٦٠ م

• رمسيس عوض :

٤٠ - اتجاهات سياسية في المسرح المصري / الهيئة العامة للكتاب . د. ت

• روبرت بروشتاين :

٤١ - المسرح الثوري / ترجمة عبد الحميد البشلاوي / الهيئة العامة للكتاب والنشر د. ت

• د. زكي نجيب محمود :

٤٢ - هموم المثقفين / بحث من معالم الفكر الحديث / دار الشروق للقاهرة سنة

١٩٨١ م

• د. سامي منير عامر :

٤٣ - المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية ج١ / الهيئة العامة للكتاب .

الاسكندرية سنة ١٩٧٨ م .

• سعد عبد العزيز :

٤٤ - الاسطورة والدراما / الانجلو سنة ١٩٦٦ م .

• د. سليم حسن :

٤٥ - مصر القديمة ج٣ / دار الكتب المصرية / القاهرة سنة ١٩٤٧ م .

• سيد سابق :

٤٦ - العقائد الإسلامية / دار الكتب الحديثة / ط٢ القاهرة سنة ١٩٦٧ م .

• سيد قطب :

٤٧ - معركة الإسلام والرأسمالية / دار الشروق / القاهرة د. ت .

• د. سيدة اسماعيل للكاشف :

٤٨ - مصر في عهد الولاة من الفتح العربي إلى قيام الدولة الطولونية / الألف كتاب

رقم ٢٤١ / الانجلو د. ت .

• د. شكري عياد :

٤٩ - تجارب في الأدب والنقد / دار الكتاب العربي للطباعة والنشر سنة ١٩٦٧ م

• شهاب الدين النويري :

٥٠ - نهاية الأرب في فنون الأدب / مطبوعات وزارة الثقافة ج١ د. ت

• طارق البشري :

٥١ - الحركة السياسية في مصر (١٩٤٥ - ١٩٥٢) القاهرة سنة ١٩٧٢ م

- * د . طاهر عبد الحكيم :
- ٥٢- الشخصية الوطنية المصرية قراءة جديدة لتاريخ مصر / دار الفكر والدراسات والنشر والتوزيع / القاهرة سنة ١٩٨٦ م .
- * عباس محمود العقاد :
- ٥٣- الله - كتاب فى نشأة العقيدة عند الإنسان / دار المعارف ط—٢ د ت .
- * د . عبد الحميد يونس :
- ٥٤- الحكاية الشعبية / سلسلة المكتبة الثقافية العدد ٢٠٢ / القاهرة د ت .
- * عبد الرحمن الرافعى :
- ٥٥- ثورة ١٩١٩ تاريخ مصر القومى (١٩١٤-١٩١٩) / دار الشعب / اكتوبر ١٩٦٨ م
- ٥٦- ثورة يوليو ١٩٥٢- تاريخنا القومى فى سبع سنوات (١٩٥٢ - ١٩٥٩) ط١ / مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٩ م .
- * عبد الرحمن بن خلدون :
- ٥٧- المقدمة فى علم الاجتماع / دار القلم / بيروت د ت .
- * د . عبد العزيز الرفاعى :
- ٥٨- الطابع القومى للشخصية المصرية - بين الايجابية والسلبية / الهيئة العامة للكتاب. القاهرة سنة ١٩٧١ م .
- * د . عبد العزيز صالح :
- ٥٩- تاريخ الشرق الأدنى القديم ج١ مصر والعراق / القاهرة سنة ١٩٦٧ م .
- * د . عبد العظيم رمضان :
- ٦٠- صراع الطبقات فى مصر (١٨٣٧ - ١٩٥٢) / العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٨٧ م
- * د . عبد القادر القط :
- ٦١- قضايا ومواقف / الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. القاهرة سنة ١٩٧١ م .
- * د . عبد الكريم درويش ، د . لىلى ت كلا :
- ٦٢- حرب الساعات الست / مكتبة الانجلو / القاهرة سنة ١٩٧٤ م .

- د . عبد اللطيف حمزة :
٦٣- الحركة الفكرية في مصر في العصرين الأيوبي والمملوكي الأول ط١ / دار النهضة العربية سنة ١٩٦٨ م .
- د . عبد المنعم تليمة :
٦٤- مقدمة في نظرية الأدب / دار الثقافة للطباعة والنشر ط١ / القاهرة سنة ١٩٧١ م .
- د . عز الدين اسماعيل :
٦٥- قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر / الألف كتاب / دار الفكر العربي القاهرة د.ت
د . عزت زكي :
٦٦- الموت والخلود في الأديان المختلفة / مطبعة كليوباترا - القاهرة د . ت .
- د . على الراعى :
٦٧- المسرح في الوطن العربي / عالم المعرفة . العدد ٢٥ الكويت سنة ١٩٨٠ م
٦٨- فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني / دار الهلال : كتاب الهلال العدد ٢٤٨ سنة ١٩٧١ / .
- ٦٩- مسرح الدم والنموح / الهيئة العامة للكتاب / مطبوعات الجديد سنة ١٩٧٢ م .
- فاروق عبد القادر :
٧٠- ازدهار وسقوط المسرح المصري / دار الفكر المعاصر / كراسات الفكر المعاصر / الكرسي الخامسة إبريل سنة ١٩٧٩ م .
- فتحى أبو العينين :
٧١- نصوص مختارة في علم اجتماع الأدب / مكتبة آداب عين شمس ط١ - سنة ١٩٨٧ م .
- فؤاد دواره :
٧٢- في النقد المسرحي / المؤسسة العامة للنشر - القاهرة سنة ١٩٦٣ م .
- د . فؤاد زكريا :
٧٣- خطاب إلى العقل العربي / كتاب العربي العدد ١٣ - الكويت سنة ١٩٨٧ م .

- قسطنطين زريق :
٧٤- في معركة الحضارة / دار العلم للملايين ط ١ - بيروت سنة ١٩٦٤ م .
- كوين برنتون :
٧٥- أفكار ورجال قصة الفكر العربي / ترجمة محمود محمود / الانجلو سنة ١٩٦٥ م .
- لييب عبد الماتر :
٧٦- أحداث القرن العشرين منذ عام ١٩١٩ / دار المشرق ط ٤ . بيروت د .ت .
لوسيان فيفر :
- ٧٧- الأرض والتطور البشرى / ترجمة محمد مبدغلاب / المؤسسة العامة للتأليف والنشر ١٩٧٩م
- د . لويس عوض :
٧٨- العناء أو تاريخ حسن مفتاح / دار الطليعة - بيروت سنة ١٩٦٤ م .
- ٧٩- تاريخ الفكر المصري الحديث / من عصر اسماعيل إلى ثورة ١٩١٩ /
المبحث الثاني / الفكر السياسي والاجتماعي ج ١ / مكتبة مدبولي ط ١ القاهرة سنة ١٩٨٦ م .
- ليلى أبو سيف :
٨٠- نجيب الريحاني وتطور الكوميديا في مصر / دار المعارف - القاهرة د .ت .
• مار جوري بلتون :
- ٨١- تشريح المسرحية / ترجمة دريني خشبة / الانجلو . القاهرة سنة ١٩٦٢ م .
- د . محمد اسماعيل الندوى :
٨٢- الأساطير الهندية / تراث الإنسانية مج ٦ / القاهرة د .ت .
- د . محمد أنور شكرى وآخرون :
٨٣- حضارة مصر والشرق الأدنى القديم د .ت .
- د . محمد بيومي مهران :
٨٤- مصر والشرق الأدنى القديم (٥) / الحضارة المصرية القديمة ج ٢ / دار المعرفة للجامعة ط ٤ / الاسكندرية سنة ١٩٨٩ م .

- د. محمد . جابر الأنصاري :
٨٥- تحولات الفكر والسياسة في الشرق العربي ١٩٣٠ - ١٩٧٠ / عالم المعرفة
المعد ٣٥ / الكويت سنة ١٩٨٠ م .
- محمد صابر :
٨٦- مصر تحت ظلال الفراغة / الأنجلو . القاهرة د . ت .
- محمد على محمد :
٨٧- قضية التحليل الاجتماعي للأدب / الكتاب السنوي لعلم الاجتماع / العدد ٤ /
دار المعارف . القاهرة ابريل عام ١٩٨٣ م .
- د . محمد مندور :
٨٨- المسرح - ج١ / دار المعارف ط٢ سنة ١٩٩٣ م .
- ٨٩- المسرح النثري / دار نهضة مصر . القاهرة د . ت .
- ٩٠- في المسرح العربي المعاصر / دار نهضة مصر ط١ - القاهرة سنة
١٩٧١ م .
- ٩١- في المسرح المصري المعاصر / دار نهضة مصر . القاهرة د . ت .
- د . محمد يوسف نجم :
٩٢- المسرحية في الأدب العربي الحديث / دار الثقافة . بيروت ط٣ سنة
١٩٨٠ م .
- مولين مورشنت - كليغورد ليتش :
٩٣- للكوميديا والتراجيديا/ ترجمة د. علي أحمد محمود / عالم المعرفة العدد ١٨
الكويت ١٩٧٩ م
- د . نبيل راغب :
٩٤- فن الدراما عند رشاد رشدي / الهيئة العامة للكتاب . القاهرة سنة ١٩٨٨ م .
- ٩٥- فن المسرح عند يوسف إدريس / مكتبة غريب . القاهرة سنة ١٩٨٠ م .
- ٩٦- مسرح التحولات الاجتماعية في المستعمرات / الهيئة العامة للكتاب . القاهرة سنة
١٩٩٠ م .
- د . نبيلة إبراهيم :
٩٧- قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية / دار العودة/بيروت سنة ١٩٧٤ م .

* نسيم مجلى :

٩٨- المسرح وقضايا الحرية / الهيئة العامة للكتاب . سنة ١٩٨٩ م .

• محمد . نعمات أحمد فؤاد :

٩٩- شخصية مصر / الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة سنة ١٩٨٥ م .

* نعمان عاشور :

١٠٠- المسرح حياتي / القاهرة للثقافة العربية / سنة ١٩٧٥ م .

* هـ . ليدرس بل :

١٠١- مصر من الاسكندر الأكبر إلى الفتح العربي / ترجمة د . عبد اللطيف

حمزة/ دار النهضة العربية . القاهرة د . ت .

* هنرى فرانكفورت :

١٠٢- فجر الحضارة في الشرق الأدنى / ترجمة ميخائيل خورى . ط٢ .

بيروت / نيويورك سنة ١٩٦٥ م .

* د . وديع ميخائيل :

١٠٣- أين هم الموتى ؟ مطبعة كليوباترا ط٢ . القاهرة د . ت .

* ول - ديورانت :

١٠٤- قصة الحضارة / ترجمة محمد بدران / المجلد رقم ٢ ج١ ط٢ /

الإدارة الثقافية بالجامعة العربية . القاهرة سنة ١٩٦١ م .

* يعقوب لاندائو :

١٠٥- دراسات في المسرح والسينما عند العرب / ترجمة أحمد مغازي / الهيئة

العامة للكتاب . سنة ١٩٧٢ م .

* يوسف إدريس :

١٠٦- نحو مسرح عربي / الوطن العربي للنشر / بيروت سنة ١٩٧٤ م .

ثالثا : المراجع الأجنبية :

- 1- Abdel Monem Ismail, Drama and Society in. contemporay Egypt .
دبلر للكتاب العربي - القاهرة ١٩٦٧ م .
- 2- Lititia Dace and Wallace Dace, Modern Theatre and Drama .
(New york : Richards Rasen Press, 1973)
- 3- Martan Gradzins, The Loyal and the Disloyal, University of
Chicago press, 1956 .
- 4- Ošcar G. Brackett and R. Findlay, Century of Innoration , New
Jersey: Prentice Hall, 1973) .

رابعا : المخطوطات :

- ١- د / أحمد السعدني : قضايا المجتمع فى المسرح المصري ١٩١٤ - ١٩٥٢
مخطوط رسالة دكتوراه آداب عين شمس عام ١٩٧٦ م .

خامسا : الدوريات :

١ - للمجلات :

- ١- مجلة إبداع / العدد ٢ / السنة الثانية فبراير سنة ١٩٨٤ م
- ٢- مجلة الآداب / بيروت / العدد الخامس مايو سنة ١٩٦٩ م
- ٣- مجلة المجلة / العدد ٣١ . القاهرة سنة ١٩٥٦ م
- ٤ مجلة المسرح العدد ١ يناير سنة ١٩٦٤ م
- العدد ٣ مارس سنة ١٩٦٤ م
- العدد ٧ يوليو سنة ١٩٦٤ م
- العدد ١٠ أكتوبر سنة ١٩٦٤ م
- العدد ١٩ يوليو سنة ١٩٦٥ م
- العدد ٣١ يوليو سنة ١٩٦٦ م

العدد ٤١ مايو سنة ١٩٦٧ م

العدد ٦٨ ديسمبر سنة ١٩٦٩ م

العدد ٥١ فبراير سنة ١٩٩٣ م

٥- مجلة عالم الفكر / السنة ١٧ / العدد ٤ سنة ١٩٨٦

٦- مجلة فصول / المجلد الرابع / العدد ١ أكتوبر سنة ١٩٨٣

٧- مجلة كلية الآداب والتربية / جامعة الكويت / العدد ٣ يونيو ١٩٧٣

ب - الصحف :

١- الخليج - الإمارات العربية المتحدة ٩ يوليو سنة ١٩٩٣ م .

٢ - الوحدة - الإمارات العربية المتحدة ٨ يوليو سنة ١٩٩٣ م .

الفهرس

الموضوع	الصفحة
مقدمة	٧
الجزء الأول: النظرية	١١
الفصل الأول:	
أ - الطبيعة	١٣
ب - الحضارة	٢٦
الفصل الثاني:	
التطور والنضج والاكتمال	٤٧
الجزء الثاني: التطبيق	٧٣
الفصل الأول : الانتظار ظاهرة اجتماعية	٧٥
الفصل الثاني : الانتظار ظاهرة سياسية	٣١٧
الفصل الثالث : الانتظار ظاهرة تراثية	٤١٧
الخاتمة	٥٣٣
قائمة المصادر والمراجع	٥٣٩

● صدر فى هذه السلسلة :

- ١- المرايا المتجاوزة - دراسة فى نقد طه حسين
جابر عصفور - ١٩٨٣
- ٢- بناء الرواية - دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ
سيزا أحمد قاسم - ١٩٨٤
- ٣- الظواهر الفنية فى القصة القصيرة فى مصر (١٩٦٧ - ١٩٨٤)
مراد عبدالرحمن ميروك - ١٩٨٤
- ٤- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندى إلى ابن رشد
ألفت كمال الروبى - ١٩٨٤
- ٥- قيم فنية وجمالية فى شعر صلاح عبدالصبور
مديحة عامر - ١٩٨٤
- ٦- البلاغة والأسلوب
محمد عبدالمطلب - ١٩٨٤
- ٧- الخيال - مفهوماته ووظائفه
عاطف جودة نصر - ١٩٨٤
- ٨- التجريب والمسرح
صبرى حافظ - ١٩٨٤
- ٩- علامات فى طريق المسرح التعبيرى
عبدالغفار مكارى - ١٩٨٤

- ١٠- مسرح يعقوب صنوع
نجوى إبراهيم فؤاد - ١٩٨٤
- ١١- بناء النص التراثى - دراسة فى الأدب والتراجم
فدوى دوجلاس مالطى - ١٩٨٥
- ١٢- أثر الأدب الفرنسى على القصة
كوثر عبدالسلام البحيرى - ١٩٨٥
- ١٣- أبو تمام - وقضية التجديد فى الشعر
عبده بدوى - ١٩٨٥
- ١٤- علم الأسلوب - مبادؤه وإجراءاته
صلاح فضل - ١٩٨٥
- ١٥- قضايا العصر فى أدب أبى العلاء المعرى
عبدالقادر زيدان - ١٩٨٦
- ١٦- الشخصية الشريفة فى الأدب المسرحى
عصام بهى - ١٩٨٦
- ١٧- سيكولوجية الإبداع فى الفن والأدب
يوسف ميخائيل أسعد - ١٩٨٦
- ١٨- الرؤى المقتنعة - نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى
كمال أبو ديب - ١٩٨٦
- ١٩- لغة المسرح عن ألفريد فرج
نبيل راعب - ١٩٨٦

- ٢٠- من حصاد الدراما والنقد
إبراهيم حمادة - ١٩٨٧
- ٢١- أصوات جديدة في الرواية العربية
أحمد محمد عطية - ١٩٨٧
- ٢٢- النقد والجمال عند العقاد
عبدالفتاح الديدي - ١٩٨٧
- ٢٣- الصوت القديم / الجديد - دراسة في الجنود العربية لموسيقى الشعر
عبدالله محمد القنلى - ١٩٨٧
- ٢٤- موسم البحث عن هوية
حلمى محمد القاعود - ١٩٨٧
- ٢٥- قراءات من هنا وهناك
هدى حبيشة - ١٩٨٨
- ٢٦- الرواية العربية - النشأة والتحول
محسن جاسم الموسوى - ١٩٨٨
- ٢٧- وقفة مع الشعر والشعراء (الجزء الثانى)
جليلة رضا - ١٩٨٩
- ٢٨- مع الدراما
يوسف الشارونى - ١٩٨٩
- ٢٩- تأملات نقدية في الحديقة الشعرية
محمد إبراهيم أبو سنة - ١٩٨٩

- ٣٠- دراسات فى نقد الرواية
طه وادى - ١٩٨٩
- ٣١- اغيالى الحركى فى الأدب والنقد
عبدالفتاح الديدى - ١٩٩٠
- ٣٢- دون كيشوت - بين الوهم والحقيقة
غبريال وهبة - ١٩٩٠
- ٣٣- القص بين الحقيقة واغتيال
مجدى محمد شمس الدين - ١٩٩٠
- ٣٤- الرواية فى أدب سعد مكاوى
شوقى بدر يوسف - ١٩٩٠
- ٣٥- دراسة فى شعر نازك الملائكة
محمد عبدالمنعم خاطر - ١٩٩٠
- ٣٦- الرحلة إلى الغرب فى الرواية العربية الحديثة
عصام بهى - ١٩٩١
- ٣٧- الرؤى المتغيرة فى روايات نجيب محفوظ
عبدالرحمن أبو عرف - ١٩٩١
- ٣٨- تحولات طه حسين
مصطفى عبدالغنى - ١٩٩١
- ٣٩- الجلسور الشعبية للمسرح العربى
فاروق خورشيد - ١٩٩١

- ٤٠- صوت الشاعر القديم
مصطفى ناصف - ١٩٩١
- ٤١- البطل فى مسرح الستينيات بين النظرية والتطبيق
أحمد العشرى - ١٩٩٢
- ٤٢- الأسس النفسية للإبداع الأدبى (فى القصة القصيرة خاصة)
شاكر عبد الحميد - ١٩٩٢
- ٤٣- اتجاهات الأدب ومعاركه
على شلش - ١٩٩٢
- ٤٤- التطور والتجديد فى الشعر المصرى الحديث
عبد المحسن طه بدر - ١٩٩٢
- ٤٥- ظواهر المسرح الإسمائى
صلاح فضل - ١٩٩٢
- ٤٦- الحق والجنون فى التراث العربى
أحمد الخصخوصى - ١٩٩٢
- ٤٧- الرواية العربية الجزائرية
عبد الفتاح عثمان - ١٩٩٢
- ٤٨- دراسات فى الرواية الإنجليزىة
أمين الميوطى - ١٩٩٢
- ٤٩- جدل الرؤى المتغايرة
صبرى حافظ - ١٩٩٣
- ٥٠- الوجه الغائب
مصطفى ناصف - ١٩٩٣

- ٥١- نظرة جليدة فى موسيقى الشعر
على مؤنس - ١٩٩٣
- ٥٢- قراءات فى أدب : إسبانيا وأمريكا اللاتينية
حامد أبو أحمد - ١٩٩٣
- ٥٣- الرواية الحديثة فى مصر
محمد بدوى - ١٩٩٣
- ٥٤- مفهوم الإبداع الفنى فى النقد الأدبى
مجدى أحمد توفيق - ١٩٩٣
- ٥٥- العروض وإيقاع الشعر العربى
سيد البحراوى - ١٩٩٣
- ٥٦- المسرح والسلطة فى مصر
فاطمة يوسف محمد - ١٩٩٣
- ٥٧- الأسس المعنوية للأدب
عبد الفتاح الببدي - ١٩٩٤
- ٥٨- عبدالرحمن شكرى شاعراً
عبدالفتاح الشطلى - ١٩٩٤
- ٥٩- نظرة ستانسلافسكى
عثمان محمد الحمامسى - ١٩٩٤
- ٦٠- الذات والموضوع - قراءة فى القصة القصيرة
محمد قطب عبدالعال - ١٩٩٤
- ٦١- مكونات الظاهرة الأدبية عن عبد القادر المازنى
مدحت الجيار - ١٩٩٤

- ٦٢- المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور
ثريا العسيلي - ١٩٩٤
- ٦٣- مفهوم الشعر
جابر عصفور - ١٩٩٥
- ٦٤- قراءات أسلوبية في الشعر الحديث
محمد عبدالمطلب - ١٩٩٥
- ٦٥- محتوى الشكل في الرواية العربية، ١- النصوص المصرية الأولى
سيد البحراوى - ١٩٩٦
- ٦٦- نظرية جديدة في العروض
ستانسلاس جويار، ترجمة : منجى الكمى - ١٩٩٦
- ٦٧- اللاتسوية وأثرها في رواد النقد العربى الحديث
عبدالمجيد خنون - ١٩٩٦
- ٦٨- عناصر الرؤية عند المخرج المسرحى
عثمان عبدالمعطى عثمان - ١٩٩٦
- ٦٩- نظرات في النفس والحياة
عبد الرحمن شكرى ، جمع ودراسة : عبد الفتاح الشطى - ١٩٩٦
- ٧٠- هكذا تكلم النص : استبطاق اخطاب الشعري لرفعت سلام
محمد عبد المطلب - ١٩٩٦
- ٧١- الاستشراق الفرنسى والأدب العربى
أحمد درويش - ١٩٩٧
- ٧٢- تأملات في إبداعات الكاتبة العربية
شمس الدين موسى - ١٩٩٧
- ٧٣ - جدلية اللغة والحديث في الدراما الشعرية الحديثة
وليد منير - ١٩٩٧ .

- ٧٤ - دلالة المقاومة في مسرح عبدالرحمن الشرفاوى
سامية حبيب - ١٩٩٧ .
- ٧٥ - ميتافيزيقا اللغة -
لطفي عبدالبدیع - ١٩٩٧ .
- ٧٦ - تداخل النصوص في الرواية العربية
حسن محمد حماد - ١٩٩٧ .
- ٧٧ - المرأة / الجطل في الرواية الفلسطينية
فيحاء قاسم عبدالهادى - ١٩٩٧ .
- ٧٨ - من التعدد إلى الحیاد
أمجد ریان - ١٩٩٧ .
- ٧٩ - بنية القصيدة في شعر أبى تمام
یسریة المصرى - ١٩٩٧ .
- ٨٠ - سمات الحدائفة في الشعر العربى المعاصر
حسن فتح الباب - ١٩٩٧ .
- ٨١ - الدم وثنائية الدلالة
مراد مبروك - ١٩٩٧ .
- ٨٢ - تداخل الأنواع في القصة القصيرة
خیری دومة - ١٩٩٨ .
- ٨٣ - أدب السياسة / سياسة الأدب
ترجمة حسن البنا - ١٩٩٨ .
- ٨٤ - أشكال التناص الشعري
أحمد مجاهد - ١٩٩٨ .

٨٥ - القصيدة التشكيلية

محمد نجيب التلاوى - ١٩٩٨ .

٨٦ - سوسيولوجيا الرواية

صالح سليمان - ١٩٩٨ .

٨٧ - اللامعقول والمطلق والزمان «فى مسرح توفيق الحكيم»

نوال زين الدين - ١٩٩٨ .

٨٨ - شعر عمر بن الفارض

رمضان صادق - ١٩٩٨ .

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الأيداع بدار الكتب - ٣٣٣ / ١٩٩٨

I.S.B.N 977-01-5590-X

تحاول هذه الدراسة النهوض بتاصيل «ظاهرة الانتظار» فى المسرح النثرى المصرى، حتى عام ١٩٧٣، وهى تؤكد - ابتداءً - تاريخية الظاهرة، عالمياً، بوصفها ظاهرة الإنسان، وسؤاله الدائم، وانشغاله المستمر، وهاجسه المحورى، فى كل زمان ومكان، لكن فى سياق تاريخى/ ثقافى/ اجتماعى/ خاص، يمنح الظاهرة تعدداً وخصوصية غنيين، بين مختلف ثقافات المجتمعات، فى كل العصور. ومن ثم، تنفى الدراسة احتكار «الانتظار»، أو الاستئثار به، أو اختزاله لصالح الثقافة الأوروبية، بدعوى أسبقية تجسيده إبداعياً، خاصة الإبداع المسرحى، بينما تؤكد الدراسة أسبقية وجوده فى الثقافة المصرية، منذ فجر التاريخ، حيث تنطلق الدراسة نحو تأكيد تفرد «ظاهرة الانتظار»، وعمق جذورها، وأصالة وجودها، فى الوجدان الجمعى المصرى، بحكم تميز وخصوصية الديموجرافيا المصرية على ضفاف النيل، أوبحكم عبقرية المكان المكتنز بالبشر والتاريخ والحضارة والأحداث. فى هذه المحاولة التاصيلية الطموح، يرصد الدكتور محمد عبد الله حسين، نظرياً، فى الجزء الأول من الدراسة، سيروية تشكل وتطور «ظاهرة الانتظار» لدى الإنسان المصرى، منذ وعيها بالباكر، محدداً تأثير المكان - بكل ماينطوى عليه - فى صياغة ذهنيته، وفى تشكيل منظومة عاداته وتقاليده ومعتقداته، وفى رؤاه الخاصة للعالم، على نحو يفرق «الانتظار» فى الثقافة المصرية، عن نظيره فى الثقافة الأوروبية. وفى الجزء الثانى، يطبق فرضياته النظرية على الدراما المصرية، منذ أعمال يعقوب صنوع، وحتى غداة نكسة العام السابع والستين، التى انهارت - بفعل هزتها العنيفة المباغطة - كل علامات التسليم والوثوقية، وكل صور الإجماع على الانتصار الثورى، لتتصاعد «ظاهرة الانتظار الجماعى لرد الهزيمة». ومن اللافت، أن الباحث يستبعد كثيراً من الأعمال التى أعقبت صنوع، باعتبارها «غير مصرية» تماماً، مما يعطى خصوصية لتاصيل حقيقى، قائم على أساس وطنى. وقد أسفرت محاولة رصد الظاهرة عن تحديد شمول متعددة للانتظار، تختلف باختلاف القضايا المطروحة داخل النص المسرحى، واختلاف تطورها إبداعياً، تبعاً للمتغيرات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، والتى بدورها - تحدد إيديولوجية الكاتب، ومواقفه تجاه هذه المتغيرات كافة. وتختزل الدراسة هذا التعدد فى ثلاثة شمول أساسية، عبر ثلاثة فصول، اجتماعى، وسياسى، وتراثى، وتتوزع الأعمال المسرحية، التى تحليلها الدراسة، حسب انتمائها إلى هذه الشمول المحورية، إنها خطوة واسعة نحو تأصيل جاد لفنوننا الوطنية. بانتظار أن تتمثلها فى المستقبل خطوات تاليات.

(التحرير)